ИСКУССТВО КИНО

первый

развлекательный

Кино на СТС!

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ
БЕСПЛАТНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Бутик MayFair (Новинский пассаж), тел. 225 92 71, **бутик «Сакура Гарден»** (Смоленский пассаж), тел. 937 81 04, **аптека La Provence на Остоженке**, тел. 201 72 20, **ТЦ «Арбор Мунди» на Таганке**, тел. 785 15 91, **бутик «Подарки» гостиница «Метрополь»**, тел. 927 69 80, **парфюмерный бутик гостиница «Radisson Славянская»**, тел. 941 89 68, **бутик Sharyz** (Преображенский пассаж), тел. 737 83 29, **ТД «Люкс»**, тел. 431 90 33, **салон Biogenie в Перово**, тел. 304 55 91
Эксклюзивный дистрибьютор компания «Солинг» тел. (495) 105-3313; факс (495) 911-3983; www.solingcosmetics.ru

компания СОЛИНГ

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑ЭКСТРЕМИЗМ И КСЕНОФОБИЯ: ТРЕБУЕТСЯ СЕРЬЕЗНЫЙ АНАЛИЗ НЕОБХОДИМО НАЙТИ ОТВЕТЫ НА ВЫЗОВЫ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ: МЫ СРЕДИ «ЧУЖИХ», «ЧУЖИЕ» СРЕДИ НАС *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ* **❑«ОХОТА НА ПИРАНЬЮ»: ОТ КЛАССИКИ К ПОСТМОДЕРНУ** КАК БУДТО НАЧИНАЛИ СНИМАТЬ КИНО С ОДНИМ ПРИЦЕЛОМ, А ОНО ПОТОМ ПОШЛО КОЛЕСИТЬ ПО НЕИЗВЕДАННЫМ И УВЛЕКАТЕЛЬНЫМ ДОРОГАМ *НИНА ЦЫРКУН* **❑«БУМЕР. ФИЛЬМ ВТОРОЙ»: КРУЖЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВЕ** ПРОДОЛЖЕНИЯ У ТАКОГО ФИЛЬМА БЫТЬ НЕ МОГЛО В ПРИНЦИПЕ *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* **❑«БЛОКАДА»: ВОТ ВАМ И АРТХАУС!** САМЫЕ СИЛЬНЫЕ АФФЕКТЫ ФИЛЬМА ОСТАЮТСЯ В ИНТИМНОМ МИРЕ, СЛОВАМ НЕПОДВЛАСТНОМ *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑«СОЗДАТЕЛИ СМЫСЛОВ»** ВЛАСТЬ, КОНЕЧНО, СКИНХЕДОВ НЕ ВЫРАЩИВАЕТ, НО ОНИ ЕЙ ОБЪЕКТИВНО ВЫГОДНЫ *АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН* **❑ВСЕ ЭТИ СТАТУЭТКИ...** НА САМОМ ДЕЛЕ ВАЖНО ТОЛЬКО ТО, ЧТО ТЫ ЗАНИМАЕШЬСЯ ЛЮБИМЫМ ДЕЛОМ... *ДЖОРДЖ КЛУНИ* **❑РОТТЕРДАМ-2006: ПОПЫТКА ПОЦЕЛОВАТЬ ЛУНУ** ЖИЗНЬ КАК ЖЕЛАНИЕ НЕВОЗМОЖНОГО... НАПРЯЖЕННЫЙ РАЗРЫВ МЕЖДУ ЭКРАНОМ И ЗАЛОМ СТАНОВИТСЯ СМЫСЛОВЫМ И СОДЕРЖАТЕЛЬНЫМ ПОЛЕМ... *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ* **❑РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ — ЭТО БРЕНД. А ВОТ РУССКИЙ КИНЕМАТОГРАФИСТ, К СОЖАЛЕНИЮ, НЕТ** *ВЛАДИМИР СОРОКИН*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №5/06

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Ксенофобия как платформа согласия?
В дискуссии участвуют Даниил Дондурей, Дмитрий Орешкин, Леонид Радзиховский, Валерий Тишков

РЕПЕРТУАР

19

НИНА ЦЫРКУН
Ручная сборка
«Охота на пиранью», режиссер Андрей Кавун

22

Н.СИРИВЛЯ
Ни любви, ни ненависти
«Бумер. Фильм второй», режиссер Петр Буслов

28

БОРИС ЛЮБИМОВ
Слышать, видеть и смотреть...
«Питер FM», режиссер Оксана Бычкова

32

ЕЛЕНА СТИШОВА
Возвращение опыта
«Блокада», режиссер Сергей Лозница

35

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА:
«Я — режиссер второго плана»
Беседу ведет Андрей Плахов

38

АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Жестянка
«Жесть», режиссер Денис Нейманд

КОММЕНТАРИИ

43

АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН
Искать врага в чужом

47

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Быть звездой

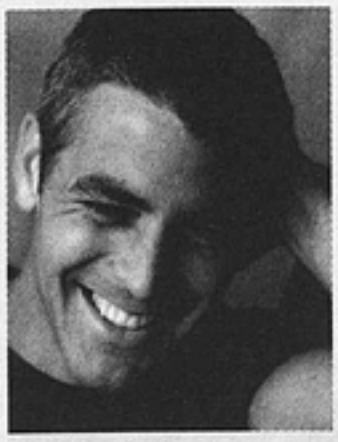
49

СЕМЕН ЭКШТУТ
«Всякие мойши и абрамы захотели занять наши места!»

ИМЕНА

59

ГАЛИНА ТЮНИНА:
«Слава пройдет и забудется»
Беседу ведет Зоя Кошелева



68
НИНА ЦЫРКУН
Герой-одиночка
Портрет Джорджа Клуни

76
ДЖОРДЖ КЛУНИ:
«Меня называли предателем...»
Интервью ведет Екатерина Мцитуридзе

Р А З Б О Р Ы

85
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Work in progress
Роттердам-2006

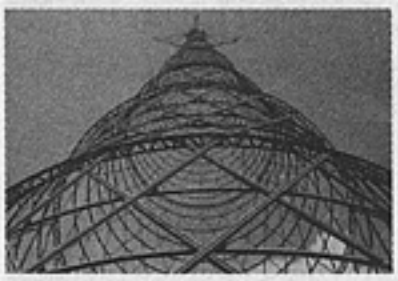
О П Ы Т

95
ВЛАДИМИР СОРОКИН:
«Россия некинематографична»
Беседу ведет Евгений Гусятинский

101
ОДРИ ТОТУ
Бесценная
Интервью ведут Тьерри Шез и Жан-Пьер Лавуанья

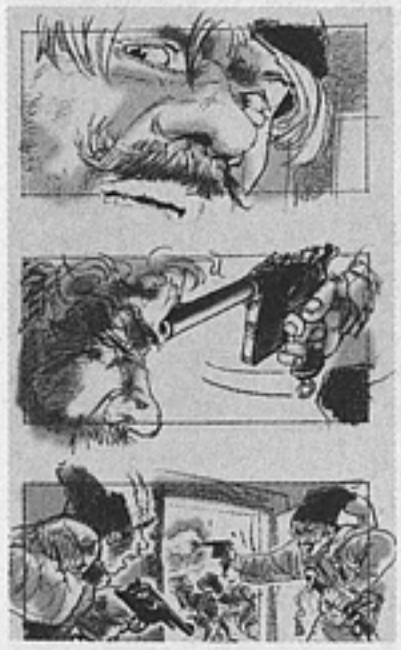
108
ДЖЕЙМС КЭМЕРОН
Сюжет и воображение
Интервью ведет Патрик Фабр

M E D I A



113
СЕРГЕЙ МУРАТОВ
ТВ: легенды и мифы
Экскурс в историю отечественного телевидения

Ч Т Е Н И Е



123
ПАВЕЛ ЧУХРАЙ
Одинокий рассказчик
Сценарий

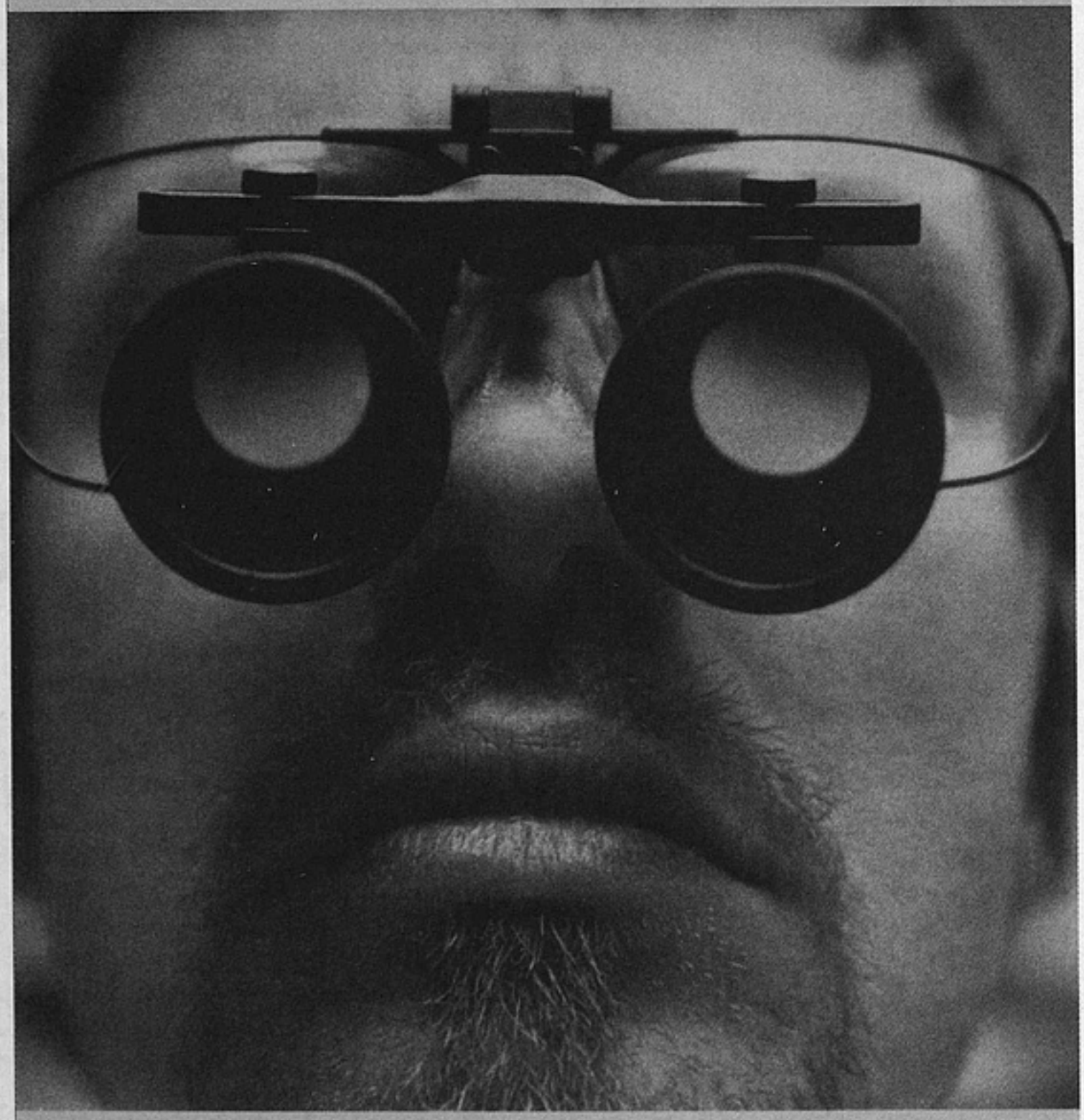
138
ЮРИЙ АРАБОВ
Флагелланты
Фрагменты романа

156
ПИТЕР ГРИНУЭЙ
Золото
Фрагменты книги

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Ксенофобия как платформа согласия?

«Последний опрос ФОМ показал, что ксенофобия на бытовом уровне остается характерной чертой россиян: 58 процентов считают нужным ограничить въезд «представителей некоторых национальностей» в свой регион и только 32 процента против этого... Число преступлений растет. По данным информационно-аналитического центра «Сова», с начала года в России совершено 14 убийств на национальной почве, 92 пострадавших. Каждый год число таких преступлений увеличивается на 30 процентов». Это информация из газеты «Ведомости» от 27 апреля 2006 года.

Вопрос «О противодействии экстремизму и ксенофобии в российском обществе» обсуждался недавно на пленарном заседании Общественной палаты РФ. Мы публикуем развернутую версию разговора на эту актуальнейшую тему, состоявшегося в апреле 2006 года в еженедельной программе «Вопрос ребром» радиостанции «Культура» (91,6 FM). В дискуссии участвовали Валерий Тишков, председатель Комиссии Общественной палаты по вопросам толерантности и свободы совести, директор Института этнологии и антропологии имени Н.Н.Миклухо-Маклая, член-корреспондент РАН; Дмитрий Орешкин, социолог, ведущий научный сотрудник Института географии РАН; Леонид Радзиховский, публицист. Ведущий — главный редактор «ИК» Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Как вы считаете, может быть, наша общественность в последнее время преувеличивает опасность ксенофобских, шовинистических настроений? Стали появляться тексты, в частности статья А.Ципко «Свой — чужой» с подзаголовком «Еще раз о ксенофобии, национализме и фашизме в России», опубликованная 29 марта этого года в «Российской газете», в которой прямо говорится, что нет в России никакого фашизма, до этого еще очень далеко, хотя, конечно, имели место отдельные негативные случаи: история с Копцевым в синагоге на Большой Бронной в Москве или драма с таджикской девочкой в Санкт-Петербурге, воронежские этнические убийства, но все это именно отдельные «ужасные эпизоды». По крайней мере, как-то особенно переживать, делать угрозу фашизма предметом первого специального заседания Общественной палаты, постоянной темой больших национальных информационных каналов, множества аналитических программ в корне неверно: это чрезмерное восприятие ситуации...

Леонид Радзиховский. Я не знаю мотивации того же Ципко, статью его не читал. Может быть, он защищает (пытается защитить) кого-то, кого считает «своими», каких-то «патриотов», которых могут «помять» под флагом «борьбы с фашизмом». Может быть, у него иные мотивы. Не знаю. Но мне защищать некого, я человек нетусовочный, стараюсь быть объективным.

Есть элемент кампании, преувеличения? Да, есть. Прежде всего в самом этом слове — «фашизм». Для фашизма у нас не хватает, как ни смешно, того самого гражданского общества, с партиями, свободой слова и т.д. Ведь демократия, как известно, и лечит и калечит (как и ее отсутствие — и калечит, и иногда лечит).

Сегодня бурное развитие гражданского общества (подчеркиваю — именно бурное, свободное, обвальное и т.д.) могло бы пойти по рельсам — ну если не фашизма, то хотя бы резкого национализма. Возникли бы не маргинальные кружки «чудиков», а миллионные националистические партии и т.д. Вот тогда можно было бы говорить о фашизме. Пока что у нас нет ни лидера, ни партии, ни идеологии (перепечатки бреда столетней или семидесятилетней давности, перепечатки всей мировой, прежде всего американской, макулатуры — это не работающая идеология, это — растиражированная импотенция).

Валерий Тишков. Нет, я думаю, что здесь нам далеко до чрезмерности. И вообще, я бы сказал, что у нас не выработана культура должной общественной реакции на подобные явления. Сколько нужно убитых, чтобы общество стало адекватно реагировать? В прошлом году почти тридцать человек убито, а что, надо триста или три тысячи, чтобы созреть до настоящей реакции? Потом, мы не считаем сотни людей искалеченных, которые не пожаловались в милицию, побоялись это сделать. Вот мне недавно рассказывали, что фактически ни один рейс из Москвы в Душанбе не улетает, чтобы в нем не было так называемого «груза 200» — среди мертвых могут быть таджики, которые просто не получили должную медицинскую помощь: не все они стали жертвами насилия, но тем не менее их смерть в какой-то степени не случайна, ее можно было предотвратить. В стране выходит сейчас около сотни газет и журналов, которые проповедуют ультранационалистические и неофашистские взгляды. В русскоязычном Интернете уже, наверное, не десятки, а сотни сайтов ксенофобской направленности. Поэтому я считаю, что давным-давно назрела программа действий или противодействий экстремизму и ксенофобии в обществе.

Д.Дондурей. А как, на ваш взгляд, государство и разные слои общества — элита, СМИ, многочисленные общественные структуры, так называемые «простые люди» — воспринимают отсутствие толерантности? Как драму, которая требует немедленного и нелицемерного вмешательства? Или всего лишь как какое-то негативное явление в ряду множества других?

В.Тишков. Все, кого вы назвали: политики, формулирующие установки, взгляды, лозунги, или элита, которая делает передачи и фильмы, работает в средствах массовой информации и сообщает новости в своей трактовке, а также «простые люди» — это не три отдельные, невзаимосвязанные субстанции. В нашей образованной стране люди часто отвечают — скажем, Дмитрию Орешкину — на вопросы социологического исследования фактически не то, что соответствует их внутренним, давним и прирожденным взглядам или настроениям. Их ответы очень часто представляют собой актуальную реакцию на телепередачу, статью, прочитанную в газете, или же на политические призывы, которые тот или иной «простой человек» слышал — на митинге или на собрании. Поэтому разделить эти три силы нельзя, их надо рассматривать вкупе. Конечно, у обычного человека, скажем так, есть какая-то бытовая озабоченность, социальные проблемы, стереотипные взгляды на жизнь. И давно известно, что всегда агитатору или политику, который хочет завоевать голоса, симпатию или поддержку масс, легче указать на какого-то внешнего врага. Того, кто во всем виноват. Тем самым мобилизовать людей на противодействие этой якобы внешней угрозе или внешнему врагу. В частности, такими источниками зла или жизненных проблем у нас в последние годы стали объявляться мигранты. Они, оказывается, 70 или 80 процентов преступлений совершают в Москве, из-за них — высокие цены на рынках, безработица, налоги государство недобирает... Но ни одного слова не говорится о том, сколько этими «приезжими», «чужаками» всего построено и сколько оказано самых разных услуг.

Д.Дондурей. В этих настроениях, естественно, сказываются древние атавистические страхи, особенно страхи необразованных людей, примитивная схема разведения «свое — чужое». Но ведь в подобном поиске врага часто участвуют государственные чиновники всех уровней, которые говорят: у нас в стране постоянно находится несметное количество мигрантов. Причем называемые цифры — 20 миллионов, — по мнению специалистов, чрезвычайно завышены, ничего подобного в реальности нет. Я недавно был на дискуссии, где обсуждали книгу Анатолия Вишневского о демографической модернизации. Специалисты утверждают, что у нас от силы четыре-пять миллионов мигрантов, причем трудятся менее трех миллионов. Зачем государственным чиновникам нужно завышать их количество в четыре раза, заявлять, что каждый второй из них чуть ли не преступник, что их присутствие — очень неприятная ситуация для России? Это ответ на какой-то социальный запрос?

В.Тишков. Ну, во-первых, позиция Федеральной миграционной службы и ее руководителя Ромадановского сегодня отличается от той, которая была, скажем, полгода или несколько лет назад, сейчас это несколько иной подход, который признает пользу миграции и ее необходимость для развития страны.

Д.Дондурей. Я сам слышал в новостном выпуске, как он говорил в Думе про 20 миллионов, и звучало это в стилистике психологического запугивания.

В.Тишков. Да, цифра называлась, может, 16, 15, 14... неужели 20? На мой взгляд, эта цифра завышена, число незарегистрированных иммигрантов в стране составляет несколько миллионов.

Д.Дондурей. Что в заведомой лжи чиновников плохого? Вслед за ними все начинают повторять: 20 миллионов. И телеведущие, и любые аналитики во всех программах, и все газетчики, и все случайные встречные... Зачем это надо делать?

В.Тишков. А зачем у нас, скажем, Детский фонд называл в свое время цифры 10 или 15 миллионов беспризорников в нашей стране, породив миф о том, что каждый десятый беспризорник мира живет в России?

Д.Дондурей. Может быть, эти ведомства таким образом хотят получить больше дополнительных денег — в зависимости от названных цифр? Больше рабочих мест в своих службах, более высокие зарплаты, побольше чиновников посадить за регистрационные столы и офицеров в милицию...

В.Тишков. Отчасти, конечно, так. Вот эта стратегия — драматизировать или жаловаться — всегда предполагает сочувствие, поддержку, в том числе финансовую. И это надо понимать. Поэтому когда те или иные чиновники по миграционной проблеме приводят ужасающие факты, то они как бы преувеличивают — ради того, чтобы показать степень риска, связанного с миграцией. Миграция, конечно, несет с собой риск. Это связано, действительно, с некоторыми формами преступной деятельности, в частности с наркотрафиком. Есть некоторые проблемы — несоблюдение санитарных норм, болезни, криминальный бизнес и другие. Но польза, которую несет миграция, на порядок больше, чем этот риск. Вот, скажем, говорят: мигранты недоплачивают столько-то миллионов налогов. Да, это так, но в любом случае эти «миллионы» намного меньше, чем стоимость того, что ими произведено. Иммигранты создают для нашей страны продукцию на миллиарды долларов, что составляет не менее 5 процентов ВВП, а переводимые ими на родину деньги во много раз меньше.

Д.Дондурей. Эта тема совершенно закрыта, она никогда не обсуждается, негласно объявлена зоной большой опасности. Не рассматривается сама природа возникающего в нашей стране экстремизма. Он что, исключительно бытового происхождения, тот, который существовал во все времена? «Вот, эти черные понаехали, оккупировали наши рынки, куда ни придешь, они торгуют неизвестно чьими продуктами. Где наши грибочки пензенские, огурчики смоленские? Мы что, сами не умеем торговать? Азербайджанцы держат страшные цены, они коррумпировали власть».

Дмитрий Орешкин. Здесь три уровня проблемы. Есть низовой, или бытовой, о котором вы только что сказали. Есть верхушечный: многим из верхов выгодно эту тему педалировать — из журналистской тяги к остренькому, из инте-

ресов политических (голоса собирать), из административных (чем страшнее кажется проблема, тем больше денег нужно на ее решение). Отсюда, в частности, эта невероятная цифра: 20 миллионов мигрантов. И есть уровень третий, самый важный. Он немного в стороне. Это рационально-управленческий подход: как на самом деле реально существующую проблему точно диагностировать, как ее представить обществу и как ее решить?

Понятно, что успокаиваться нельзя. Да, фашизма у нас нет, но есть националистическое хулиганство, если угодно — фашизм с хулиганским лицом. А вот массового демократического, антифашистского настроения, к сожалению, нет.

И еще. В России, в отличие от Европы, национализм, антисемитизм, ксенофобия не вызывают жесткого отторжения в элитах. Бог знает, что там в душе у тех же американцев. Но есть правила приличия: отрыгнул, извините, ксенофобскую фразу — забудь о приглашении в приличные и денежные места. А у нас все позволено, как говорил Достоевский.

Что вы хотите — тот же «Дикий Запад», у всех богачей руки в... ну, скажем, в навозе, общество не устоялось, понятие «репутация» отсутствует. Но у нас нет и ста лет, чтоб его выработать. Надо шевелиться побыстрее, если мы не хотим, чтоб наше общество развалилось, не успев сложиться. Элита должна бороться с непристойными поступками, в том числе и с проявлениями национализма. В этом смысле Общественная палата поступает правильно. Ведь понятие «общество» только и можно «выработать», если бороться со всякой дрянью, а не игнорировать ее, мол, «не тронь, вонять не будет».

Д.Дондурей. При советской власти тема миграции и мигрантов не стояла так остро. Почему? Разве из того же Азербайджана, из Молдавии, из других южных республик запрещалось привозить на рынки продукцию, торговать? И второе — разве сегодня эта проблема является только российской? Мы же видим, сколь актуальна она, скажем, для Франции. Есть ли здесь параллели, аналогии?

Д.Орешкин. Я не думаю, что в советскую эпоху иммиграция «чужаков» совсем не была проблемой. Вспомните, как москвичи были недовольны лимитчиками. Тогда и троллейбусы, и автобусы водили люди не из Москвы. И на стройках, и на конвейере работали приезжие ребята, которые были чужды поведенческих навыков москвича и, в общем, сильно всех раздражали. Как сейчас говорят про «черных», так тогда говорили про «лимиту». Более того, не грех напомнить, что 50 процентов жителей Москвы проживают в столице менее двадцати пяти лет. То есть на самом-то деле каждый второй москвич — приезжий. Или вы сами, или ваша жена, или кто-то из ваших близких либо друзей приехали в этот город относительно недавно. Адаптировались. Считают себя москвичами. И правильно. Потому что проблема притока «чуждой» рабочей силы существует столько, сколько существуют в мире города. Иначе бы они не росли опережающими, по сравнению с селом, темпами: ведь естественная рождаемость в городе ниже, а населения всегда больше — именно за счет иммиграции. Другое дело, что в советские времена было проще: Москва подпитывалась в основном за счет нашей русской провинции, где был экономический застой и относительный переизбыток рабочей силы. Сегодня этот ресурс исчерпан. С одной стороны, провинция сама быстро растет и нуждается в рабочих руках. Значит, проблема «чужих» сегодня перестала быть исключительно московской или питерской и стала также воронежской, краснодарской, оренбургской. С другой стороны, сменился состав мигрантов: теперь это люди другой национальности, другого языка. Кроме этого, была жесткая управленческая модель с пропиской. В Москве было очень трудно прописаться, но еще труднее из Узбекистана или из Дагестана выписаться. По существу, население в СССР было прикреплено к земле, как в России до 1861 года. Перемещалось в основном по команде сверху. Так проще поддерживать порядок, но труднее развивать экономику. Кстати, тогда активной части людей легче жилось в национальной провинции, чем в центре: им больше дозволялось — республики были богаче, чем средняя Россия. Советский грузин в кепке был в глазах бедного московского инженера символом богатства и ры-

ночного хамства. Сейчас мы имеем прямо противоположную ситуацию, когда «у нас здесь» живется лучше, чем «у них там». Люди, как вода, текут туда, где лучше. И на самом-то деле приток мигрантов — хороший признак.

Теперь насчет того, кому выгодно муссировать тему «чужих среди своих». Выгодно не выгодно, говори не говори, а проблема есть, и никуда от нее не деться. Значит, надо обсуждать, по возможности, спокойно. Я считаю, что проблема мигрантов неразрешима в принципе. Так же, как проблема жизни и смерти. На всем белом свете все развитые государства испытывают стресс и культурный шок от столкновения с «понаехавшими». И никто решения не нашел. Однако можно по-разному переживать шок, по-разному испытывать стресс. Ведь у нас-то в стране доля иммигрантов как раз меньше, чем на том же Западе. А проблем, пожалуй, больше. Просто мы это болезненнее и агрессивнее переживаем. Кричим больше, делаем — меньше. На Западе проблема тоже очень остра, и в разных странах она решается по-разному. И нигде — идеально. В Соединенных Штатах президент Буш недавно высказался за легализацию одиннадцати миллионов нелегальных мигрантов. То есть США придерживаются курса на мультикультурную американскую нацию. Фиджиец там гордится своим фиджийством, а турок-месхетинец — месхетинством. Во Франции, наоборот, делают вид, что все приехавшие автоматически становятся французами. Там считается неприличным подчеркивать этнические и культурные различия. В Германии третий подход: приехавшие в страну турки и югославы считаются временными гостями, хотя живут там уже второе или третье поколение, детей родили и голосовать имеют право. Но тем не менее их продолжают называть «гастарбайтерами» — как бы подразумевается, что вот они денег подзаработают и уедут домой...

Д.Дондурей. То есть «понаехавшие» — это всюду проблема...

Д.Орешкин. Конечно. Если активный человек, родившийся в Турции, в Сербии или в Таджикистане, понимает, что там у него нет работы и перспектив, он едет туда, где может что-то сделать и что-то заработать. От этого никуда не денешься. Запретить, закрыть технически невозможно: вода дырочку найдет. Даже при советской системе власть одной рукой строго запрещала въезд в Москву, а другой «в виде исключения» привлекала тех же лимитчиков. Потому что иначе работать было некому. Городу запрещали расти — а он рос. «Москва, — говорил крупный географ Баранский еще в середине прошлого века, — оказалась сильнее большевиков». Еще раз повторю: проблема в принципе неразрешима. Ее можно смягчить, рационализировать, ввести в какое-то легальное русло...

Д.Дондурей. Цивилизованно решать...

Д.Орешкин. Решать надо, а решить — в принципе нельзя. И не надо себя обманывать. Рационализация этого вопроса, уход от истерики — вот что сейчас самое важное.

Д.Дондурей. Да, мне кажется, публичные общественные обсуждения — это и есть уход от истерики.

Л.Радзиховский. К вопросу о роли элиты и СМИ в этом процессе... Вроде бы это из другой оперы, а на самом деле — из той же самой.

Во-первых, СМИ «кошмарят», извините за выражение, наше население. Посмотрите любую передачу Караулова, который вообще только «плачем Ярославны» по России и занимается, но ведь и другие журналисты недалеко ушли. «Гибнем», «крах», «караул» и т.п. Миллионы беспризорников, миллионы всеми ненавидимых чужаков... Зачем это делается? Во-первых, мода, принято плакаться. Это субъективно понятно. Во-вторых, сильные средства лучше воспринимаются. Вот ты делаешь передачу: «Все нормально. Это хорошо. То неплохо...» Кто станет смотреть? Кому это нужно? А вот крик: «Гибнем! SOS! Спасите нас!» — это скорее проглотят. Я всегда привожу пример: если вы хотите привлечь внимание слушателей в опере — что нужно? Или петь, как Паваротти, или завизжать на весь театр: «Пожар!»

Но каков же результат такого нагнетания общественных настроений? А результат прост: раз гибнем, значит — кто-то нас губит! Не сами же мы гибнем! А кто губит?

И здесь вторая песня, о которой я хотел сказать. Нет, никто в СМИ (ну хотя бы в больших СМИ) не кричит прямо, что виноваты кавказцы, евреи и т.п. Наоборот, часто пусть формально, но все же осуждают «ксенофобию вообще». Однако соревнуются при этом в том, кто смачнее плюнет в Америку. Вот что Америка — наш враг, это все всегда согласны, как же иначе? Поймите, я не собираюсь «оправдывать» Америку. Есть там глупые решения, есть неверная политика, много чего есть. Но когда у нас проклинают Америку, то ведь говорят-то совсем не об американской политике с ее ошибками и т.д. Просто разжигают общую иррациональную ненависть к каким-то «врагам», и в данном случае «враг с лицом Америки». А теперь смотрите. Виноваты США — так? Так. Гибнем? Гибнем. А что делать? Америка-то далеко, не догонишь, не найдешь! Не станешь по Москве бегать, искать американцев.

Вот и всё: злобу разожгли, а вылить ее куда-то надо. И выливают совсем не на американцев. В этом и проявляется реальная роль СМИ в разжигании той самой ненависти.

Д.Дондурей. Я хочу обратиться к Валерию Александровичу Тишкову. Неприятие чужого, иного, психологически и культурно чуждого — это ведь следствие неготовности больших групп населения, причем как в массовой среде, так и в элитарной, принимать иную религию, другие взгляды на жизнь, незнакомые ценности. Так ли это сегодня, и отчего мы не можем избавиться от этой «неготовности»? И второй вопрос: вам не кажется, что ксенофобия всегда связана еще и с поиском врагов? Тысячелетняя традиция: человеку понятнее, привычнее, я бы сказал, легче жить с врагами в голове, с теми, кто виноват в трудностях твоей жизни. Не является ли это источником появления ксенофобии и всех сопровождающих ее факторов?

В.Тишков. Вообще-то наука не доказала, что, для того чтобы себя утвердить на уровне личности или на уровне группы и даже народа, нужно обязательно себя кому-то противопоставить именно в плане отчуждения или отторжения. Даже наоборот: если мы посмотрим на ситуацию реальную, жизненную, то увидим, что люди другой культуры или отличающиеся от тебя более интересны, чем абсолютно одинаковые с тобой. В принципе происходит обогащение и развитие именно там, где есть столкновение, соединение, взаимодействие носителей разных культур и традиций...

Д.Дондурей. Это в теории...

В.Тишков. Нет, не в теории, а в реальности. Вот говорят: проблема рынков. А вы давно были на рынке? Там спокойно, чисто, изобилие всего и при этом повседневная кооперация тысяч людей разных национальностей. Там что, страшные драки, поножовщина, конфликт цивилизаций? Проблема рынков — это мифологическая и политизированная конструкция, созданная за дискуссионным столом, на страницах журналов и в телевизионной картинке. А на самих рынках люди нормально взаимодействуют, общаются, торгуют, дела свои ведут... Я как раз поражаюсь тому, как удается по всей стране — чуть ли не впервые в ее истории — содержать в порядке довольно сложный бизнес поставки фруктов и овощей... Причем на рынках-то у нас снабжается малая часть населения, а проблема стала — номер один!

Д.Дондурей. Вы хотите сказать...

В.Тишков. Я хочу сказать, что культурные различия не есть основа для отторжения и вражды. И в принципе человечество живет и развивается, все созидается и строится, начиная от мостов и храмов, не в период вражды, а в период мирного сотрудничества. Это только кажется, что люди различных культур постоянно враждовали. Кстати говоря, причиной самых жестоких войн могут быть и минимальные культурные различия. Может быть, как в бывшей Югославии, один народ, общий язык — сербскохорватский, отличия только религиозные, да еще среди в массе своей неверующего населения, а кровавая война возникает. А вот политическая мобилизация и идеологические воздействия с целью создания образа врага — это ключевая вещь. Можно похожего на тебя и только чуть-чуть отличного, с акцентом говорящего или имеющего другие волосы назвать «черным» или «чуркой» и вылепить из него такого чужака, что он вскоре будет казаться абсолютным противником.

Д.Дондурей. Мы все помним фильмы талантливого питерского режиссера Алексея Балабанова «Брат» и «Брат-2». В них было немало ключевых фраз, подогревавших те настроения, о которых мы сегодня говорим. Приведу только два примера. Главный герой с лицом кумира поколения говорил кавказцу: «Не брат ты мне, гнида черножопая». Другой герой, всадив несколько пуль в украинского мафиозо, произносит: «Ты мне еще за Севастополь ответишь». У зрителя возникает ощущение этакого тихого, но постоянного подогрева обсуждаемой нами темы, своего рода коптилки, которая существует в том числе и благодаря политическим лидерам... Многие годы второй по популярности человек в нашей стране господин Жириновский позволяет себе любые самые чудовищные высказывания. Безнаказанно...

Л.Радзиховский. Извините, что перебиваю вас. Но еще раз хочу подчеркнуть: рыба с головы гниет. Конечно, есть «диалектическая связь»: верхи в конечном счете озвучивают (стараются озвучивать) то, что популярно в низах. И все-таки в России (да и во всем мире, наверное) мотором часто выступают именно верхи. Они легитимируют или табуируют самые разные вещи.

Элиты на Западе национализм табуируют. Хотя ведь любой дурак понимает, как легко на торговле этим некондиционным товаром сделать огромный политический капитал! Но мало кто решается заняться вот таким политическим бутлегерством. Из благородства? Нет, просто в самих элитах есть внутренняя «полиция нравов», самоцензура. Голоса ты подберешь, но из элиты тебя вышвырнут.

А в России, к сожалению, такой механизм самоочищения элит отсутствует. Тот же Жириновский... Мало того что за него с гоготом голосуют уже добрых пятнадцать лет. Пятнадцать! Но ведь он — вечный гость всех элитных тусовок, все шоумены мечтают заполучить этого шоумена от политики. Говорят: Жириновский полезен, он, мол, выпускает националистический пар в пустой свисток. Не согласен. Да, сам он — шоумен, уж точно не «фюрер». Но он принес очень много вреда. Он легитимирует всякое паскудство — не только женщин за волосы таскает перед телекамерой, но и позволяет себе самые мерзкие формы националистической базарной демагогии. И как таковой он далеко не единственный.

Д.Дондурей. Огромную роль в разжигании страстей всегда играет художественная культура, да и СМИ тоже... Например, у нас практически нет сериалов, где бы анализировалась, публично осваивалась проблема ксенофобии или, напротив, терпимости. Как здорово это сделано в фильме Пола Хэггиса «Столкновение», который получил — и это симптоматично — главный «Оскар» этого года! Этнические проблемы там основные, а при этом и всевозможные социальные, психологические, сексуальные комплексы, тончайшие личные переживания, связанные с экономическим статусом... У нас нельзя даже представить, чтобы сценарист принес в телекомпанию или в продюсерскую студию такого рода сюжет, — там ведь практически нет бандитов... А ведь у нас, по-моему, 20 процентов этнически нерусских граждан — около 30 миллионов человек.

В.Тишков. У нас есть фильмы, рассматривающие этот комплекс проблем: скажем, «Мимино» или «Ширли-мырли»...

Д.Дондурей. Вы помните, когда был снят фильм «Мимино»? Его еще при ЦК КПСС утверждали, давно нет ни ЦК КПСС, ни страны той...

В.Тишков. Но тем не менее мы и сегодня могли бы делать такие фильмы. Должны их делать. А картины Балабанова — к названным вами я добавил бы и «Войну» — это талантливое внедрение в массовое сознание образа нового врага — чеченца, кавказца да и вообще — чужого, «не брата». Этот новый враг заменил того, что был у нас долгое время, — фашиста из фильмов о Великой Отечественной войне.

Д.Орешкин. Когда мы говорим «чужой» или «враг», это вовсе не обязательно человек иной национальности. Посмотрите вокруг: молодежные движения воюют друг с другом. Скины бьют рэперов. Болельщики одной команды дерутся с болельщиками другой, в основе таких драк отнюдь не национальные и не расовые различия, ведь во многих командах сегодня играют чернокожие фут-

болисты. Но человек с красным шарфом готов велосипедной цепью раскроить череп человеку с синим шарфом. Откуда эта ненависть? Ведь различия мизерные, на уровне суб-субкультуры. А какая ярость, какая агрессия...

Д.Дондурей. Это что, какие-то потребности, закодированные в нас атавистические матрицы конкурентной борьбы?

Д.Орешкин. Это, грубо говоря, варварство. Его можно канализировать по разным направлениям.

Д.Дондурей. А может, это глубинная социопсихологическая компенсация военных действий?

Д.Орешкин. Это компенсация собственной неполноценности, мне кажется. И я тоже через подобное прошел, я подростком ходил на футбол и болел за «Спартак». Мы иногда дрались с «хохлами», о чем сейчас я с ужасом вспоминаю. И ведь была там какая-то своя тупая идеология: вот приехали тут из Киева! Как же им в рог не дать?!

Д.Дондурей. Но разве это не идеология противостояния? Она есть, она копится, в ней есть потребность.

Д.Орешкин. А сейчас она специально подогревается, вот что меня тревожит и раздражает. В том числе на самом высоком уровне. Относительно тех же «хохлов» и «чурок»: «Ах, вы не хотите по-нашему?! А вот мы вам газ отключим! Или вино ваше не будем покупать!» Люди эту стилистику очень чутко улавливают.

В.Тишков. Да, в этом для меня как социально-культурного антрополога есть явление, которое принадлежит глобальной культурной традиции. И связана она, конечно, с возрастной иерархией, с молодыми мужчинами, которые еще с древних времен всегда проходили стадию инициации, становления в качестве мужчин-воинов...

Д.Дондурей. Особый вид социализации...

В.Тишков. Молодежь всегда дралась, демонстрировала силу. Поэтому ей нужно находить какие-то формы, для того чтобы себя утвердить, пройти эту естественную стадию. Но в каждом обществе — даже в традиционном — всегда были сложившиеся механизмы контроля за молодежью, за подростками. Были специальные процедуры посвящения их в воины. Сейчас мы упускаем из виду именно этот механизм контроля. А он, собственно, должен быть простым — прежде всего государство обязано обеспечивать правопорядок, воспитывать уважение к человеческой жизни, обязано приучать молодых людей утверждать себя не через насилие, а через состязательность. Чаще всего экстремизм и ксенофобия — следствия или даже проявления элементарной правовой развязности и моральной распущенности. В основе — недостаточная образованность, недостаточная информированность, «стайное поведение», освобождающее от личной ответственности и дающее возможность избить, а иногда, может, ограбить или убить. Государство и общество должны начинать борьбу с ксенофобией прежде всего с правонавязывания и наказания, а затем уже, вернее вместе с этим, должен идти процесс воспитания, включающий все механизмы социализации молодых мужчин. Ведь взрослые люди в этих «командных» шарфах, с криками и с битами не ходят.

Д.Дондурей. Все верно. Но мне кажется, что очень многие усилители и экстремизма, и ксенофобии в стране связаны с тем, что у большинства наших сограждан сегодня нет внятных «картин жизни», ясных объяснений происходящего. Серьезные драмы возникают из-за «мировоззренческого мусора», который пятнадцать лет копится в сознании очень многих людей. Вы, Валерий Александрович, называете это «кризисом понимания России». Проблема заключается в том, что большая часть нашего населения не понимает природы, причин и следствий нынешнего устройства жизни, а заодно и будущего. У людей нет адекватных методов опознания того, что с ними происходит. Нет моделей того, куда должна идти Россия, представления о том, каково ее место в современной истории. Что, к примеру, случилось зимой 91-го года? Сейчас и у власти, и у общества сложилось мнение, что Беловежские соглашения — это страшная катастрофа. Распад СССР — геополитическая, историческая и культурная трагедия. Даже не обсуждается вопрос: а может быть, мы довольно благородным образом предоставили возможность большим

этносам получить государственную самостоятельность и пройти свой путь в истории. Многие эксцессы и проблемы в нашем обществе вызваны ценностной сумятицей. Вот у вас, Дмитрий, нет такого ощущения?

Д.Орешкин. Есть. Я уже говорил, что есть проблема верхушечного отношения, роли элиты. Элита, на мой взгляд, не способна или не хочет целенаправленно работать в области социального, гражданского просвещения масс. А если она и работает, то в контрпродуктивном направлении. Вспомним эти устрашающие цифры миграции — 20 миллионов, — про которые мы говорили. Ведь ее с трибуны объявляет чиновник федерального уровня...

Д.Дондурей. Высший чиновник в этой сфере.

Д.Орешкин. ...Эти цифры — бред, вы меня извините. Потому что в России 142,5 миллиона человек, из них 107 миллионов взрослых людей, 107 миллионов избирателей — у них же есть паспорта, все элементарно считается! Среди них 38 миллионов пенсионеров — тоже все аккуратно посчитано, потому что им пенсии платят. Значит, вычтите, пожалуйста, из 107 миллионов 38 миллионов пенсионеров — потому что трудовые мигранты пенсионерами не бывают — получится у вас 69 миллионов человек. 68—69 миллионов взрослых работающих человек у нас в России. И вот еще 20 миллионов — иммигранты. То есть каждый третий или четвертый человек вокруг вас — нелегальный иммигрант. Оглянитесь, посмотрите. И после этого решайте — верить нашим высшим чиновникам или нет.

Д.Дондурей. Это такая же страшилка, как и та, что внушает москвичам, будто Москва заполнена беспризорными...

Д.Орешкин. Нас за идиотов держат, а мы соглашаемся. Господину Ромадановскому приносят справку о количестве въехавших в страну, в ней написано: 20 миллионов. И он делает вид, будто не знает, что трудовой мигрант из Украины три месяца работает в России без регистрации (это закон позволяет), потом возвращается домой с деньгами и через неделю опять приезжает к нам еще на три месяца. И так три-четыре раза за год. Вот и получается двадцать миллионов пересечений границы. Потому что зарегистрироваться сразу на год — жуткая головная боль, взятки, очереди. А главное, человек с регистрацией защищен меньше, чем без нее! Если он засветился в системе, к нему по адресу в любой момент могут подъехать милиционеры и денег попросить. Просто так, потому что захотелось. Как им откажешь? А без регистрации можно в подвале отсидеться.

Д.Дондурей. Но многие действительно живут где-то в подпольных резервациях, как рабы...

Д.Орешкин. Да сколько человек, столько десятков, сотен, тысяч или десятков тысяч гастарбайтеров могут жить в подвалах? Неучтенных? Но вот посчитали: в Москве 9—10 процентов населения — нерусские. В стране в целом — 82 процента русских, а 18 — нерусских. В Москве проблема национальных различий менее остра, чем по России в целом и чем, скажем, в Париже, где живет до 20 процентов иммигрантов. А у нас пыль до небес: «Понаехали!» «Отбирают рабочие места!»

Д.Дондурей. Зачем и кому нужна эта «пыль»? Что за этими страшилками стоит, кому они нужны?

Д.Орешкин. Мне кажется, это пустота, отсутствие понимания самих себя. Себя как русского человека... Я географ. Я смотрю на карту Москвы и вижу объективные вещи: Татарские улицы, большая и малая, Грузинские, большая и малая, Армянский переулок. То есть наш город строили люди разной крови — и грузины, и армяне, и татары. Он стал Москвой. Что, они — чужаки здесь? Давно татары не живут на Татарской улице, так же как армяне — в Армянском переулке. Они воспринимались как русские или, я не знаю, — как наши. Как российские люди. А сейчас армянского мальчика какой-то юный патриот ножом пырнул. Значит, как минимум нож при себе имел! Люди потеряли ощущение сопричастности, сочеловечности. Ведь кто такой русский человек? На самом деле, если вдуматься, очень сложный вопрос. Пушкин — африканец, Жуковский — турок, Гоголь — украинец, Шостакович — еврей, Рихтер — немец. Если всех их — ножичком, то что останется от русской культуры?

Д.Дондурей. Я читал несколько текстов в последнее время, где говорилось о том, что нужно быть все-таки аккуратнее в определениях. Мол, слишком часто молодых людей стали записывать в ксенофобов, в фашистов и т.д. Хочу привести фразу из уже упомянутой статьи А.Ципко: «В назревшей и необходимой борьбе с фашизмом нацболов и скинхедов надо считаться с достоинством миллионов российских людей, с достоинством того «большинства», которые составляют социальную базу власти Путина». В общем, именно так и сказано: аккуратнее надо с великим русским народом. Об этом много и православная церковь говорит: есть особая система наших национальных традиционных ценностей, связанная с защитой русского сознания, чувств, веры, святынь. Сегодня в связи с процессами глобализации слишком много у нас иностранного, западного, слишком терпимы мы стали к этому заведомо аморальному воздействию. Это-де очень опасно для отечественной культуры, для нашего развития и т.п. Вот какие взгляды активно вбрасывает в сознание миллионов — через СМИ — наша элита.

Д.Орешкин. Вот это как раз и есть проблема элиты. Потому что не народ — это большое заблуждение! — не народ вырабатывает национальное сознание. Оно формируется элитой. Что такое русский? Элита предлагает определения, характеристики. Русский — это православный? Тогда как быть с расколом, с репрессиями по отношению к «двоеперстникам» и староверам? Как быть с неверующими и коммунистами? С католиком Чаадаевым, с князем Вяземским, который отказался от причастия перед смертью, с Львом Толстым, который был подвергнут анафеме? Или русский — это человек, принадлежащий русской культуре? Тогда перестаньте звать Бродского или Мандельштама еврейскими поэтами. Элита не в силах генерировать ответ на простой вопрос: что значит быть русским?

В результате люди нащупывают ответ вслепую. Быть русским — это значит быть таким, как я, думать как я! Кто думает иначе — тот чужак, инородец, нерусь. Это и есть духовная деградация: человек с подобными убеждениями вряд ли напишет «Бориса Годунова», но зато легко напишет на заборе «бей жидов». Правда, с грамматической ошибкой. В этом не народ виноват — виновата духовная элита. Не выполняет она своих обязанностей по выработке для народа новых смыслов, отвечающих вызовам современности.

В.Тишков. Я-то как раз являюсь сторонником последовательного утверждения в нашей стране понятий «российскость», «российский народ» и категории «россияне». Это совсем не новая вещь, не некий эвфемизм, как некоторые говорят...

Д.Дондурей. ...придуманный Ельциным...

В.Тишков. Или, как иронизируют другие: «Россияне — все равно что марсиане». Начиная с Николая Михайловича Карамзина, существует понятие «российский народ» и «россияне».

Д.Орешкин. Карамзин, кстати, тоже тюрок, Кара-Мурза...

В.Тишков. Он, вероятно, полутатарин.

Д.Орешкин. Я про тюркскую культуру... Татары ведь тюрки.

В.Тишков. Не важно. Но вы абсолютно правы, что то было время, когда понятие «русский» не носило этнического характера. Достаточно было быть православным: по крайней мере, все восточные славяне, включая украинцев и белорусов, считались русскими. А сегодня смысл этого понятия очень заужен. И вернуть то понимание «русского», которое было до 20-х годов XX века, до первых советских переписей, когда утвердились новые этнические категории, уже, видимо, невозможно. Но для всех «мы — россияне» — очень достойная формула самоидентификации. Я уверен, что патриоты — это не те десятки или сотни людей, которые с бейсбольными битами выходят и провозглашают: «Россия — для русских», а десятки миллионов людей, которые болели за нашу команду на Олимпийских играх и не делили: Ишмуратова — это спортсменка моей или не моей нации? Россияне болели за россиян.

Д.Дондурей. А может, эта общность возникает только тогда, когда случаются победы? А вот когда поражения — нет?

В.Тишков. Почему? Победа, безусловно, составляет очень важную часть идентичности, но и драмы в истории — тоже. А для некоторых народов память

о трагедии вообще является центральной для самоидентификации, скажем, Холокост у евреев или Геноцид у армян. Это, может быть, не лучший вариант — строить свою идентичность на сакрализации коллективной травмы, но он существует и сплачивает, как сплачивают победы или достижения. И, кстати говоря, главная объединительная схожесть населения — это русский язык, который является собственностью не только этнических русских... Единство российского народа представляет собой не гомогенное целое. Наш народ целен, но в то же время культурно сложен. Он неодинаков, но неодинаковость не означает несовместимость, отрицание целостности.

Д.Дондурей. Недавно я посмотрел замечательный фильм, сделанный по идее Вячеслава Кантора, — «Мир после Освенцима». Он посвящен нашему осознанию Холокоста. Какими стали все мы после этой черты? Может ли остаться культура прежней после Освенцима, поэзия — такой, какой она была до концлагерей? И там, в этом фильме, я обратил внимание на выступление Путина год назад в Польше, во время празднования 60-летия освобождения Освенцима советскими войсками. Путин — и это подробно зафиксировано в фильме — сказал тогда горькие слова: «В России все эти болезни не уничтожены», и, может быть, сейчас я не совсем дословно привожу его слова, но суть передаю точно: «Так же, как и канцлер Германии, который извинился здесь, я хочу извиниться за те проявления фашизма, которые есть в нашей стране». Тогда выступление Путина показывали в новостях, но зафиксированы они именно в фильме «Мир после Освенцима». Значит, государство в лице президента, видимо, понимает значение этой проблемы. Осознает, что речь идет не о заурядном бытовом противостоянии на рынках, а о вещах более существенных. С другой стороны, мы видим — об этом никто почему-то не говорит, — как по этническим мотивам избивали и убивали детей! Не какого-нибудь мощного мужика — именно девочек, неспособных противостоять чудовищному насилию ксенофобов. Значит, какие-то очень важные цивилизационные табу сегодня в России уничтожены, разрушены важнейшие моральные основания.

В.Тишков. Цивилизация здесь ни при чем. Это уже шизофрения, патология. Потому что очень часто рекрутируются в эти группы насильников люди с неустойчивой психикой, абсолютно оболваненные, зомбированные. Таков и недавний случай с парнем, который начитался в Интернете всяких гадостей и пошел с ножом в синагогу. В психическом отношении все эти люди действительно «пограничники»...

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что это просто больные люди...

В.Тишков. Проблемы, по крайней мере, с их психическим состоянием постоянно возникают в судебных процессах. Одни врачи говорят, что преступник — нормальный, другие — что нет, третьи — что его надо временно полечить. То есть к цивилизации и культуре это не имеет отношения, а имеет отношение к элементарной природе пограничного или прямо преступного поведения...

Л.Радзиховский. Вот по поводу фашизма — в связи с фильмом Кантора «Мир после Освенцима». Понимаете, у нас такие фильмы — а я согласен, что фильм хороший, сильный, честный, — проходят мимо сознания людей. Почему? Да потому, что есть казенная отмазка: ну, фашизм — это где-то там, а мы, мы с фашизмом воевали, поэтому «у нас это невозможно». Это полная чушь. Воевали мы не с «фашизмом» (как говорил Молотов: «Война с фашизмом — это чепуха»), а воевали с Германией, которая напала на нашу страну. С Германией дружили, с Германией воевали. Не было это *антифашистской* войной, да и как она могла быть при Сталине-то!

Это, уточнение, разумеется, абсолютно не снижает ни значения Победы, ни подвига армии, русского солдата, ни того факта, что именно Россия сломала хребет фашизма в Европе, освободила Освенцим — в буквальном и фигуральном значении слова. Все так. Но в Европе фашизм разбили, а у себя в СССР *идеологическую* войну с фашизмом мы не вели и вести не могли. Не мог же Сталин воевать сам с собой!

Поэтому сейчас часто производят подмену понятий. Это в чем-то неплохо — пусть возникает хотя бы безусловный рефлекс отторжения самого сло-

ва «фашизм». Но кроме отторжения слова, должно быть еще разоблачение *сути* явления, а не только слова. А вот это, к сожалению, делается редко.

Им мы оставили «Мир после Освенцима», а у себя Освенцим не выкорчевали. Не победили. Не сровняли с землей.

Д.Дондурей. У нас все легко себя идентифицируют в разных нациях: чеченец, дагестанец, казах, татарин — здесь все понятно. А вот кто такой русский? Часто — теряются. Считается, что русский — это исключительная и автоматическая принадлежность даже не столько к этносу, сколько к типу культуры, к истории, к языку, к православной вере — вот что такое русский. Все остальные — россияне, которые здесь живут, пользуются русским языком, но могут быть при этом евреями, турками, немцами...

В.Тишков. Знаете, не надо подходить к двум формам идентичности — русский и россиянин — как к взаимоисключающим. Они абсолютно не взаимоисключающие. Понятия «российскость» и «россиянин» как бы накладываются одно на другое и включают в себя и русскую идентичность, и татарскую, и чеченскую. У нас ведь как? Старый механизм мышления, мы хотим именно сформировать российскую нацию, переделав русских, осетин и татар. Из них сделать одну большую, однородную общность. Нет. Не нужно этого. Нужно представить себе, что мы не собираемся «делать новых людей», как поется в одной песне. Мы признаем и утверждаем то, что существует в действительности, — нашу общность как российской гражданской нации.

Д.Дондурей. Существует такое скрытое убеждение: есть русские люди, а есть все остальные. Они-то, остальные, и есть россияне.

В.Тишков. Нет, русские как раз и составляют основу россиян, подавляющее большинство россиян — это русские. Так же как подавляющее большинство китайцев — это хайнцы. Подавляющее большинство испанцев — это кастильцы. И подавляющее большинство британцев, британской нации, — это англичане. У нас ситуация очень похожая на ту, что существует во многих странах, и если мы не поймем этого и будем по-прежнему держаться за противопоставление «русские против россиян», то ничего у нас в стране не получится.

Л.Радзиховский. Я еще хотел сказать о комплексе неполноценности. В США, в Европе гордятся своими удачливыми бизнесменами. А у нас их мало что ненавидят — от них вообще открещиваются. «Они — не наши. Не русские». Сколько раз я слышал какой-то бред: мол, и все олигархи — евреи, и Лужков — Кац переодетый и т.п. Как-то не выдержал, спрашиваю: «Ну с чего вы взяли, что Потанин, скажем, еврей?» И слышу потрясающий ответ: «Как с чего? Да не может русский человек пробиться в бизнесе!» Вот так-то! То же и про Лужкова: «Ну не может русский быть таким деловым!» И это говорят не «русофобы», а как раз русские патриоты, националисты... Ну не бред?!

Откуда этот идиотский комплекс неполноценности? Может быть, от желания себя, любимого, оправдать: я, мол, ничего не добился, но не потому, что я бездельник, а потому, что я русский, а мы, русские, не можем (вариант: нас не пускают). Да позволь, с чего ты взял, что русские — не ты лично, а народ русский — ничего не могут? И блестящий ответ: «А как же! Ведь вот все олигархи-то евреи да кавказцы!» Понимаете? Сначала записывают всех Прохоровых и Потаниных в «скрытые евреи», а потом, уже ссылаясь на этот «факт», ловко сами себе «доказывают», что, мол, русские «не приспособлены к бизнесу». И пока этот комплекс неполноценности не излечат, толку не будет.

Д.Дондурей. Есть устойчивая идеологема, идущая из недр партии «Родина». Там Чуев и многие другие утверждают: самый униженный в России народ — русский. Здесь, дескать, нет русских общин, нет программ специальной государственной помощи русским, нет такого внимания к ним, как к людям других — «нетитульных» — национальностей.

Д.Орешкин. В этом есть свое рациональное зерно. В советское время я много ездил по стране как географ — у меня было устойчивое ощущение, что именно в центре России — самая нищая жизнь, именно русское нечерноземное село было чудовищно бедным в те времена. А когда я попадал, скажем, на Кавказ или в Краснодарский край, я видел особняки (почему-то считалось престижным строить из белого силикатного кирпича). Люди там жили благо-

получно. Сейчас, наоборот, на русских территориях опережающий рост. Пригороды забиты особняками, у каждого особняка по одной-две машины. Объективно русские стали гораздо лучше жить. Но это никогда не получается у всех сразу. Кто-то вырвался в лидеры, завел свой бизнес, а кто-то сидит, ждет, пока зарплату повысят. Ему обидно. Он ищет себе оправдание. Это уже субъективное. И находит: кто разбогател — это все чужаки! Понаехали тут! То есть субъективное понимание отстает от объективной реальности. Нытье про эксплуатацию русского народа — это песня советского неудачника. Кстати говоря, вовсе не обязательно русского по национальности.

Лозунг богача Жириновского: «Мы за бедных, мы за русских» — оскорбителен для русского человека, обладающего чувством национального достоинства. Почему это русские не могут и не должны быть богатыми — не хуже немцев или американцев? Однако 10 процентов населения это оскорбление не чувствуют — голосуют за ЛДПР!

И опять я виню в этом элиту. Того же Жириновского. Тех, кто спекулирует на комплексе национальной ущемленности, вместо того чтобы этот комплекс лечить. Великая культура тем и велика, что способна в себя втянуть малые культуры, не уничтожая их, — переработать, взять от них самое лучшее. Ведь наша русская, имперская, в хорошем смысле, культура — она всех в себя и втянула, начиная, скажем, с Лермонтова, у которого шотландцы в роду, и кончая Витусом Берингом, датчанином, великим русским землеоткрывателем.

Д.Дондурей. Ну, Дмитрий, вы «разоблачаете» всех великих русских людей...

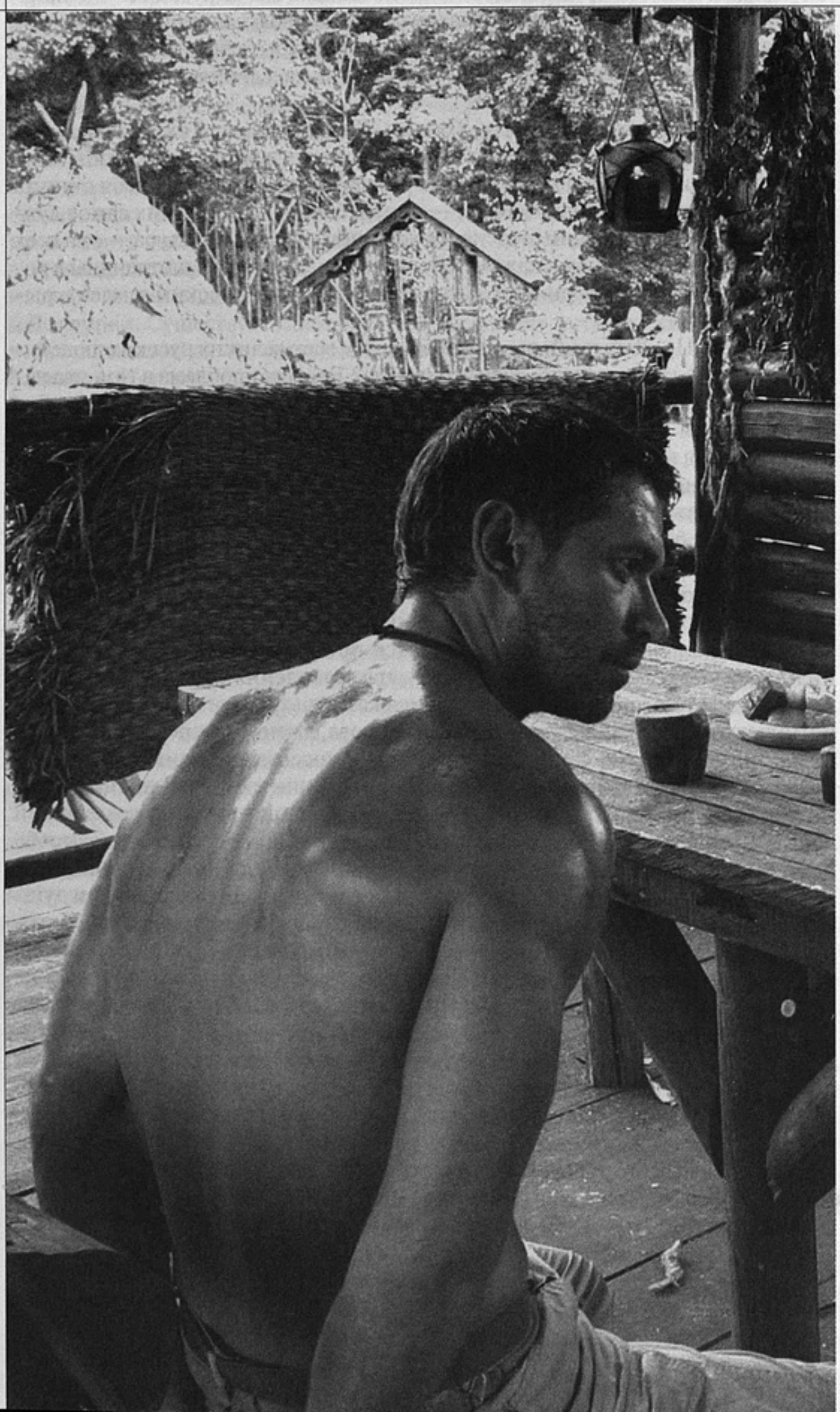
Д.Орешкин. А что делать-то, если это правда? Так вот, проблема в том, что наша современная постсоветская культура, наши поведенческие навыки слабы, они пытаются защищаться от чуждого влияния, вместо того чтобы всасывать его в себя и перерабатывать. Культура повседневной жизни обескровлена десятилетиями фальшивой советской пропаганды, направленной на формирование ложной системы ценностей. Большая русская культура, великий русский язык были унижены, низведены до уровня канцелярщины. Такое понятие, как патриотизм, было оскорблено приставкой «советский»: мой отец на фронте Россию защищал, а ему потом объяснили, что защищал он коммунистическую партию и товарища Сталина.

Все это даром не проходит. Остаются презрение к госфальшивке, цинизм и разочарование в жизни. Нас — три поколения народа — унижали. И сейчас мы только с колен поднимаемся как культура, как нация. Нация не в этническом, а в государственном смысле слова, именно как россияне — в понимании профессора Тишкова. И пытаемся воссоздать великую культуру, которая способна адаптировать инновации из внешнего мира. В том числе иммигрантов. Получается очень плохо, мы пытаемся от этих внешних воздействий локотками отпихнуться, прикрыться. Это признак второсортности. Так себя ведут маленькие страны, которые боятся сильных культурных влияний.

А Советский Союз в культурном смысле и был очень маленькой и душной страной. Производил миллионные тиражи классиков марксизма, которых никто не читал, да еще преуспевал «в области балета». Ну, еще в «песнях и плясках народов СССР». А когда появились реальные, не агитпроповские проблемы взаимоотношений между разными людьми и разными культурами, мы оказались катастрофически не готовы.

Д.Дондурей. Мы еще, конечно, не затронули такой важнейший аспект, как глобализация. Не поговорили про ощущение себя то ли неспособными, неадекватными, то ли просто медленно входящими в эти процессы... Такой разговор, я надеюсь, состоится. Необходимо найти ответы на вызовы сегодняшнего дня — для этого требуется очень серьезный анализ реальных процессов. Поэтому придется еще долго исследовать и постоянно обсуждать эту актуальнейшую тему: мы среди «чужих», «чужие» среди нас, всегда ли «свои» — свои, а «чужие» — чужие.

Р Е П Е Р Т У А Р



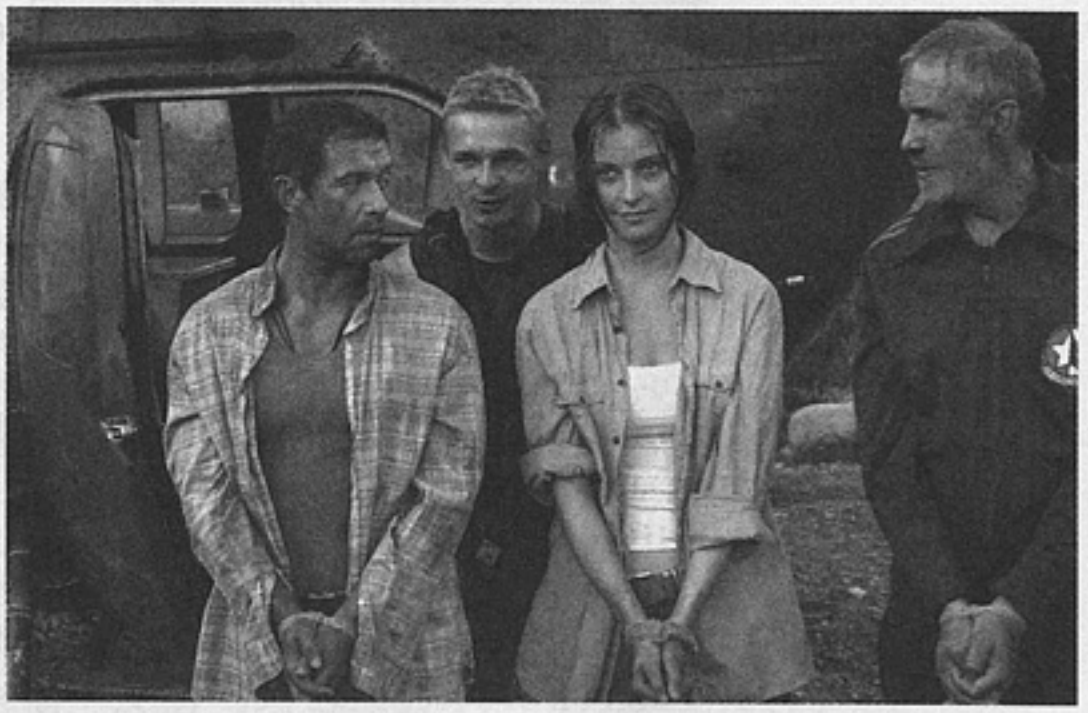
«Охота
на пиранью»,
режиссер
Андрей Кавун

НИНА ЦЫРКУН

Ручная сборка

Режиссер Андрей Кавун признавался, что не читал книгу Александра Бушкова «Охота на пиранью», как и остальные восемь из цикла о капитане первого ранга ВМФ России, командире спецподразделения Кириле Мазуре. В одном случае режиссер объяснял этот факт тем, что кино — прежде всего результат воображения, и не надо, чтобы полет фантазии что-то сдерживало. В другом говорил, что поскольку сам некогда грешил сочинением бульварной литературы, то знает, как трудно выбрасывать из текста лишнее, оставляя только необходимое. Похвально и то и другое. Но так или иначе выпускник ВГИКа, получивший известность постановкой телесериалов «Команда», «Вокзал» и «Курсанты», и дебютант в большом кино доверился сценаристу Дмитрию Зверькову, и, возможно, именно это обусловило оригинальный жанр фильма, превратив его из потенциального экшн-блокбастера в ряду российских собратьев типа «Беглеца», «Боя с тенью» или «Бархатного сезона» в реально живое кино. Автохарактеристика, данная продюсером Ильей Неретиным, вполне оправданна: «Есть картины, сделанные как будто на конвейере. Наш фильм — изделие ручной сборки». Воистину так.

«Охота на пиранью» свидетельствует, по крайней мере, об одной важной вещи. Нам повезло, что мы уцепились за мчащийся на всех парах локомотив под названием «блокбастер», когда он далеко ушел от стан-



«Охота на пиранью»
Автор сценария **Дмитрий Зверьков**
Режиссер **Андрей Кавун**
Оператор **Роман Васьянов**
Художник **Игорь Щелоков**
Композиторы **Дмитрий Таравков, Виталий Артист**
В ролях: **Владимир Машков, Евгений Миронов, Светлана Антонова, Сергей Гармаш, Виктория Исакова, Андрей Мерзликин, Анна Банщикова, Алексей Горбунов, Михаил Ефремов и другие**
«Рекун-ТВ»
Россия
2006

ции отправления, и, значит, можем сократить себе этапы большого пути и перейти от эпохи, условно говоря, классики непосредственно к постмодерну. А стало быть, нам не придется занимать заведомо проигрышную позицию Элочки Людоедки, соревнующейся с Вандербильдшей, выдавая русского зайца, умерщвленного в Тульской губернии, за шиншилловый палантин. Зверьков писал сценарии для «ОСП-студии», то есть знает толк в юморе нового типа, и потому его текст — не адаптация исходника красноярского «народного ницшеанца» с его смурной серьезностью и не пародия в духе «Горячих голов» Джима Абрахамса или «Голого пистолета» Дэвида Цукера, а, скорее, отечественный «Монти Пайтон», в котором визуальный эксцентризм скрещивается с остроумными диалогами, ощеренными аллюзиями и на широко известные кинохиты, и на реалии российской жизни.

Не поручусь, что сам Андрей Кавун выбрал на главные роли Евгения Миронова и Владимира Машкова. Подозреваю, что за идеей и переговорами о гонорарах стоят продюсеры Валерий Тодоровский и Илья Неретин. Тут надо заметить вот что. Особенность сегодняшего кинопроцесса состоит в смене статуса кинематографа, в переходе его из благородно-отрешенной ниши киноискусства, где абсолютным субъектом был режиссер, руководствовавшийся по преимуществу принципом «я так вижу», в прагматичную позицию киноиндустрии, где хочешь не хочешь надо создавать конкурентоспособный продукт, отвечающий неким объективным критериям качества. При производстве индустриального продукта немаловажную роль играет кастинг. Пока что он у нас пребывает в постнатальном состоянии; при отборе актеров опираются главным образом на известность (чем раскрученней артист, тем лучше), в крайнем случае — на типажность. Более тонкие соображения, как, например, шлейф сыгранных ролей, репутация и прочее, практически не подключаются. Так что Кавун с Тодоровским и Неретиным выступили в данном случае пионерами: они не просто вытравили волосы отрицательному персонажу Прохору, превратив традиционного киношного злодея-брюнета в ядреного блондина, и, наоборот, на роль Мазура, героя положительного, назначили брюнета с темной многодневной щетиной. У них злодей мирового масштаба — недавний «Мышкин», а спецназовец — спаситель мира — «Рогожин», то есть шаг сделан рискованный, но четко осмысленный — поиграть стереотипами, избежав при этом неуместного в жанре психологизма. Так что, ставя задачу Евгению Миронову, режиссер Андрей Кавун, кажется, не намекал на «зерно роли», а только отдавал простые команды типа: «продемонстрируй профиль и достойно уйди». Хотя, поскольку фильм снимался одновременно с репетициями театральной постановки «Господ Головлевых», в образе «хозяина тайги» Прохора — Миронова, связанного со злонамеренной организацией под названием-оксюмороном «Красный ислам», нет-нет да и проглянут черты урода-ханжи Иудушки Головлева. Но это оказывается забавной краской в той причудливой постмодернистской мешанине, которая выгодно отличает «Пиранью» от сермяжной прямолинейности боевика «в законе».

Жанровый гибрид «Охота на пиранью» включил в себя осколки разных дискурсов. Можно конкретно выделить, к примеру, такие. Ретроностальгический в духе советской научной фантастики — в прологе 1974 года, где речь идет о детстве Прохора, чьи родители занимались секретными разработками в таежной глубинке, и о затоплении их лаборатории вместе с персоналом (чтобы скрыть факт аварии). Архаико-мифологический, когда история базируется на событиях на заимке — вотчине Прохора, где обосновались старообрядцы, ряженные под казаков-белогвардейцев. Реалити-шоу — это когда Прохор отправляет своих пленников на выживание в дебри (что-то вроде «Бегущего человека»), вирируя пленку «под документ». Есть тут и элемент черного фильма — беглый зэк Зима (Сергей Гармаш) из милосердия придушил (в щадящем для зрителя режиме — за кромкой кадра) сломавшую себе шею девушку Викторию (Анна Банщикова), к которой успел прикипеть сердцем во время «посылания в дебри». И черная комедия присутствует; Прохор испытывает новое оружие

на своих людях: «Надо прицел откалибровать. Стрелял-то я в лоб, а попал в ухо». Добавьте к этому стереотипный рэмбоизм и неправдоподобный комикс в финальных эпизодах. А склад секретного химического оружия, какого-то невероятного «радиополинитромагнита железа», ликвидировать который отряжены Мазур и его сексапильная коллега Ольга в мини-юбке (Светлана Антонова) и из-за которого разгорелся весь сыр-бор, оказывается всего-навсего хичкоковским макгаффином, триггером, запустившим действие. Так к нему и относятся герои. «Если оно попадет не в те руки, погибнет половина человечества», — говорит Ольга. «А если в те? То целиком?» — отвечает ей Мазур. Всю эту разнородную мозаику прочно удерживает крепкий каркас истерна, где кроме традиционного противостояния хорошего и плохого парней и их подруг мелькает даже свой оборотень Петруха (Андрей Мерзликин) в форме штабс-капитана с приветом «Белому солнцу пустыни». Кстати, как в добротном истерне с его консервативными корнями, здесь нет места сексуальному беспределу, зато есть редкостная по нынешним временам эротически заряженная сцена с символическим обрезанием волос, что и проделывает — сюжетно оправданно — Мазур с Ольгой, пустив ее девичью косу на тетиву лука.

Соответственно картинке меняются музыкальные жанры — от песен Исаака Дунаевского до хип-хопа рэпера Сереги, этники горлового пения Болота Байрышева, альтернативы и прочего.

Однако же, как было сказано, речь не идет о чистой пародии; пародий на боевики мы навидались, но еще никто не «делал нам смешно», пользуясь технологическими средствами — постепенно наращивая и все заметнее обнажая вмешательство компьютерной графики. Если в кино обычно прибегают к ней для того, чтобы создать тот или иной эффект реальности, имитировать или достроить ее, то тут она (компьютерная графика) открыто кульминирует в последних эпизодах в качестве почти компьютерной игры, в виде которой предстает традиционный финальный поединок главных героев на крыше вагона мчащегося товарняка. И отблески пожара в глазах Мазура, которые подчеркивает крупный план Машкова, нахально выдают свою компьютерную природу, намекая и на нереальность героя, и на бредовость ситуации.

На эту тотальную, беспощадную, но не злую иронию играют и доведенные до абсурда сценарные штампы (вроде абсолютно некомпетентного и аморального начальства, играющего в сверхчеловека Прохора, психическую перверсию которого следует искать в детской травме, или традиционно развивающейся любовной линии, ради которой жена Мазура по книге превратилась в его спутницу), и саундтрек, особенно когда он выступает контрапунктом действию. Сцена мордобоя в занюханной харчевне сопровождается советским хитом «Полевые цветы», а финальный «расчет» каперанга Мазура с вражьей силой, отсылающий сразу к «Терминатору» и «Брату-2», — романтической песенкой «Капитан, капитан, улыбнитесь». И, наконец, легкий ироничный тон придают фильму хлесткие афористичные фразы, звучащие из уст героев: мол, счас поймаю рыбку и пойду мир спасать. Одна беда: проникнуться жанровыми особенностями фильма и начать получать удовольствие, боюсь, удается не сразу. Как будто начинали снимать кино с одним прицелом, а оно потом само свернуло с магистрального пути и пошло колесить по неизведанным и увлекательным дорогам. И не каждый зритель до этого замечательного момента в зале досидит.

Н.СИРИВЛЯ

Ни любви, ни ненависти

Как ни относись к фильму «Бумер» — расценивай его как абсолютный шедевр или как очередной бандитский боевичок на четыре с плюсом, — бесспорно одно: тот фильм будоражил, заводил, вызывал восхищение или злость, но никого не оставлял равнодушным. «Бумер. Фильм второй» соотносится с первым примерно, как заглохший без бензина автомобиль с резво бегущим по шоссе. Его толкают вручную изо всех сил, он проедет метров десять под горку и останавливается. Нет драйва! Зритель разочарован. Значительная часть откликов в Интернете: «Фильм — г..но. Не ходите. Напрасно потратите деньги». И сборы упали буквально через неделю, хотя в первый уик-энд «Бумер. Фильм второй» слыл рекордсменом проката.

«Бумер. Фильм второй»
Авторы сценария **Петр Буслов, Ким Белов, Денис Родимин, Иван Вырыпаев**
Режиссер **Петр Буслов**
Оператор **Александр Симонов**
Художник **Ульяна Рябова**
Композитор **Сергей Шнуров**
Звукорежиссер **Дэвид Шуфутинский**
В ролях: **Владимир Вдовиченков, Андрей Мерзликин, Светлана Устинова, Николай Олялин и другие**
Кинокомпания «СТВ», «Пигмалион Продакшн»
Россия
2006

Составляющие невиданного, всенародного успеха первого «Бумера», в принципе, вычисляются просто. Мужская команда, она же — банда. Четкое распределение ролей: один — умный (Кот — В.Вдовиченков), другой — добрый (Рама — С.Горобченко), третий — агрессивный и отважный до безрассудства (Килла — М.Коновалов), четвертый — трус и понтярщик, который втягивает друзей в гибельную историю, а в последний момент всех сдает (Димон — А.Мерзликин). Все они, конечно, не ангелы, но и мир вокруг них мало походит на райские кущи. Большая дорога, крутая бандитская тачка, неизбежные терки-разборки с местной братвой, алчные менты, шакалы-дальнобойщики, которые норовят напасть стаей... Закон джунглей: не ты съешь, так тебя сожрут. Выживает сильнейший. Постоянная опасность стимулирует выброс адреналина. Необходимость с боем добывать насущное повышает содержание в крови гормона агрессии — тестостерона. Эта гремучая гормональная

смесь по-любому бьет в голову зрителю, заставляя безотрывно и нервно следить за происходящим. Плюс интеллектуальное удовольствие от удавшихся героям остроумных «разводок», плюс железная закономерность воздаяния, которая утоляет моральное чувство...

В принципе все эти ингредиенты можно отыскать в любом правильно сделанном боевике. Но в «Бумере» были и дополнительные бонусы. Помимо чисто художественных — афористичность реплик, нетривиальность деталей типа репродукции «Джоконды» за спинами напившихся до поросячьего визга ментов, изящный, новаторский прием «флешфорвардов», пунктирно очерчивающих печальное будущее второстепенных персонажей, констатируя тотальный характер разлитой повсюду энтропии, — был еще в этом фильме какой-то честный, радикальный цинизм — пафос освобождения от всех обесценившихся абстракций. Ну не было в сознании героев ничего такого, что бы они, положа руку на сердце, могли поставить выше собственных, сиюминутных желаний и интересов. Все твое, «настоящее», при тебе; в этой черной железной коробке на четырех колесах — ты сам, твоя жажда жизни, постоянная готовность к жестокой схватке, твоя сила, твое бесстрашие, твои друзья, твое смертельное оружие, твоя готовность любыми способами отстаивать свое «я». За пределами «бумера», летящего по шоссе, лишь невнятный хаос, иногда загадочно благосклонный, чаще враждебный. Прав ли ты, виноват ли — за тобой все равно погоня. Прав ли ты, виновен ли — впереди все равно смерть. Но можно все же проехаться без тормозов, с ветерком, до поры до времени минуя рытвины и ухабы, а когда придет момент — умереть красиво, как и подобает гордому хищнику, а не каким-нибудь травоядным лохам. «Бумер» предлагал захватывающую модель чисто биологического, мужского самоутверждения в ситуации, когда сходила на нет раскачавшая все устои вольница 90-х и вступала в свои права «диктатура закона», власть ментов, присвоивших все традиционно бандитские функции и не терпящих конкурентов.

Продолжения у такого фильма быть не могло в принципе. Чтобы вновь подарить зрителю искомый букет эмоций, стоило бы снимать не сиквел, а приквел — историю про то, как Кот, Рама, Димон и Килла лихо занимаются рэкетом, меняют тачки, гуляют в кабаках; как их крышует комитетчик Кирилл, а правильная девушка Настя тщетно пытается вытащить Кота из криминальной среды и подбивает уехать в Париж. Это был бы, конечно, очередной перепев «Бригады» или, при известной доле авторского цинизма, вариация «Жмурок». Разборчивые зрители поморщились бы, простодушные — получили нехитрое удовольствие, следя, как говорится, «за новыми похождениями любимых героев». Буслов решился делать именно продолжение. И, естественно, столкнулся с рядом неразрешимых проблем.

Если в первом «Бумере» при отсутствии любых «нематериальных» целей и ценностей источником драйва была сама борьба героев за существование, то теперь такого «горючего» нет. Все умерли. Килла и Рама давно в могиле. Димон, выкупивший Кота из тюрьмы (нам предлагают поверить, что Кот каким-то чудом уцелел в финальной перестрелке первого «Бумера»), погибает на пятнадцатой минуте картины. Сам же Кот, волюнтаристски воскрешенный авторами, человек с совершенно иными понятиями о жизни, и ему все прежнее по фигу. Ему не нужны ни бабки, ни тачки, ни бизнес, ни статус крутого, настоящего пацана. Кот во втором фильме принципиально избегает конфликтов, ничего он не хочет и не испытывает страха за свою жизнь. Соответственно, идентификация с таким персонажем, в принципе, не сулит зрителю чаемых гормональных всплесков.

Сюжет тоже как-то не тянет. Фабульная завязка, обусловленная раскаянием Димона, вызволением Кота из тюрьмы, коварством ментов, взявших деньги и пославших по следу героя киллера, от руки которого и погибает Димон, не получает развития. Кот не собирается разбираться с ментами и мстить за друга. Он просто садится в оставшийся от Димона черный «бумер» модели X5 и пускается в путь под меланхолическую музыку Шнурова — мимо все

тех же дымящих градирен, торчавших на выезде из Москвы в «Бумере» первом, мимо печальных лесов и полей, мимо пустынных обочин с горящей травой...

Цель этого путешествия — передать девочке Даше (С.Устинова) письмо от брата Коляна, с которым Кот отбывал наказание. А по почте послать нельзя было? (О том, что Колян погиб, больше того, его уморили на зоне, чтобы Кот вышел на свободу по его документам, мы узнаем только в середине картины.) В общем, Кот едет себе, едет, не очень понятно, куда и зачем. А параллельно на серенькой «Хонде» рассекает эта самая Даша — хрупкая блондинка с богатым, несмотря на юный возраст, криминальным прошлым и настоящим. Приезжают они оба на пепелище придорожной харчевни, которую содержал дядя Коляна и Даши. Даша прибывает чуть раньше. Ей не жалко ни харчевни, ни дяди: «Старый гибон!» — бросает она ему. Жаль только денег, спрятанных в огнетушителе и, понятное дело, сгоревших. Толстенькая такая была, солидная скрутка долларов, добытых нелегким путем продажи дутого компромата на местного депутата.

«Бумер. Фильм второй»

Не застав Дашу возле погоревшего кафе, Кот выясняет у дяди, где ее примерно искать, и дальше ищет, бродя по улицам провинциального городка и воспитывая по ходу юных гопников, положивших глаз на его машину: «Не нужна тебе такая машина, брат», — говорит он внушительно и устало. Гопники проникаются... Даша тем временем мутит новое дело — шантаж местного олигарха по наводке — о, времена, о, нравы! — его собственной дочери. Короче, Даша намеревается слупить с подругиного папаши двадцать тысяч баксов. Но на месте передачи денег — засада. Даша бежит от ментов и в самый напряженный момент нос к носу сталкивается с Котом и умоляет спасти ее. Кот спасает. Кто он, Даша не знает. Кот, в свою очередь, тоже не спешит поведать, что сидел в тюрьме с ее братом. Вместо того чтобы передать письмо и отправиться восвояси, он везет Дашу в какой-то загородный дом, держит в подвале, мучительно собираясь с духом: «Сказать? Как сказать?» В результате он просыпается однажды утром в машине с порезанными колесами и надписью на лобовом стекле: «Сука».

Умельцы-бандиты из местного автосервиса, меняя колеса, вставляют в «бумер» хитренькое устройство, способное заклинить мотор на ходу. С помощью этой машинки они тормозят Кота на дороге, отбирают у него BMW, самого бьют битой по голове, а так и не переданное Даше письмо главарь их — звероподобный Китай — сжигает с глумливыми комментариями. Остается, прав-

да, паспорт с фотографией Кота, выправленный на имя Коляна. Паспорт отморозки отдают Даше как доказательство, что ее заказ выполнен (интересные у них отношения!), вместе с ключами от красного «скалика» — ее доля, «подгон» за «бэху», на которую она навела.

Даша, разглядев паспорт, кидается теперь уже сама разыскивать незнакомца, так безжалостно ею подставленного. А он, ограбленный, брошенный в реку и потерявший память, отлеживается тем временем в хибарке фольклорного деда Ильи (Н.Олялин). Бесхозный мужчина тут же становится предметом корыстного интереса: местная медсестра, мать-одиночка, подумывает, не внушить ли беспамятному, что он ее муж и отец ребенка. Посему, когда Даша приходит в поликлинику узнать, не поступал ли к ним избитый гражданин лет тридцати и без документов, медсестра говорит, что нет, мол, не поступал (вот ведь, всяк в этой жизни норовит взять, что плохо лежит, не бабки, так мужика!).

Впрочем, Даша Кота все равно находит. И он в какой-то момент все вспоминает: погибших друзей, Дашу, Коляна, который умер в тюремной больнице, подарив Коту свою жизнь... Все встает на свои места; сериальная интрига с потерей памяти и затянувшимся взаимным неузнаванием исчерпана. Про шантаж, олигарха и его дочь мы больше ничего не узнаем. Даша уезжает на красном «скалике» рыдать над высоким обрывом. Кот тоже отправляется в путь: «Поеду на могилы друзей. Потом видно будет». Ну и что? Мексиканское «мыло» какое-то! Чего вообще мы тут еще делаем в кинозале?!

Фильм, однако же, продолжается. Приехав на вокзал, Кот видит Дашу на черном «бумере». Она возвращает машину: «Там у ребят пожар случился. Это все, что удалось спасти». (Интересно, что же такое она сотворила с Китаем и его бандой?) «Брат подарил тебе свою жизнь. Вот и живи», — напутствует она героя, отдавая ключи. Но какое там «живи»! Знакомство с Дашей до добра не доводит. Кот видит ее портрет на стенде «Их разыскивает милиция», находит девчонку в парке среди поломанных аттракционов и уговаривает уехать. Потом у них будет длинный разговор по душам в плацкартном вагоне, стоящем почему-то среди чистого поля. Потом они будут долго и радостно гнать на «бумере» под песню: «Я свободен! Словно птица в небесах...» Потом Кот попытается продать свой X5, но окажется, что автомобиль в розыске. А Даша уже все выяснит в турагентстве про путешествие на Гоа (это ее заветная мечта; брат рассказал как-то, что есть такой рай на земле, и Даша ничего больше не хочет, как оказаться в раю). Но денег нет, а на Гоа тянет неудержимо. И Даша в очередной раз кидает попутчика, забирает у него черный «бумер» и едет грабить это самое турагентство. (Интересно, куда она подевала свой красный спортивный «скалик»? Тыщ пять долларов ведь точно стоит машина; до Гоа хватило бы.)

Момент ограбления не совсем ясен. Даша подкладывает под стол пакет с пиротехникой, поджигает бикфордов шнур, говорит тетеньке: «Ой, извините, я паспорт в машине забыла» и собирается выйти. Но в этот момент в агентство врываются какие-то отморозки с битой и пистолетом, все громят, орут, сгребают деньги... Тут шутихи под столом начинают взрываться; один отморозок катается по полу с обожженным лицом, другой палит почем зря... Воспользовавшись суматохой, Даша хватает пакет с бабками и убегает. То ли эти бандиты — ее подельники, но тогда она просто королева местного криминального мира, то ли так совпало — тогда фильм достоин Книги рекордов Гиннесса по количеству совпадений. Но как бы то ни было — еще одно случайное совпадение: Кот, сидящий в кафе, слышит хрип ментовской рации: «БМВ», проходящий по эпизоду о нападении на турагентство, проследовал в сторону паромной переправы». Кот бежит к парому. Тот уже отчалил. На берегу куча ментов. Паром возвращают. «Бумер» хищно мигает фарами сквозь туман. И чтобы дать Даше возможность выбраться из капкана, Кот в первый и последний раз за весь фильм берет в руки оружие. Выхватив у мента автомат, он кричит: «Бросить оружие! Всем на землю! Дашка! Уезжай!» — и гибнет, понятное дело, прошитый очередью из «калаша». Гибнет, надо сказать, совершенно на-

прасно, поскольку ушлая Даша, заметив суматоху на берегу, давно уже сбежала с парома на снятой с какой-то машины надувной лодке. Она слышит выстрелы, орет: «Костя! Костя!», но он уже мертв. Мертв окончательно и бесповоротно.

В общем, выходит, что Кота воскресили, заставили со скорбным лицом колесить по дорогам и всяко маяться два часа экранного времени ради заведомо безнадежной попытки спасти от кривой дорожки безмозглую маленькую соплячку, которая его же и погубила.

И это сюжет боевика? Ну уж нет! Деньги обратно!

Похоже, в «Бумере» под номером два Буслов сделал все возможное, чтобы разочаровать зрителя, очарованного «Бумером» первым. Он снял даже не продолжение, а своего рода искаженное, как в кривом зеркале, повторение дебютного фильма. Тут тоже есть черный «бумер», большая дорога, дешевые забегаловки, провинциальный городок, насквозь пронизанный криминалом, есть матерые, отмороженные бандиты и юные гопники, напомнившие Коту его самого с друзьями в начале карьеры, есть фольклорные старики, возвращающие раненого Кота с того света, и тоскующая без мужика мать-одиночка, есть ограбление и роковая финальная перестрелка... Только все это в каком-то странном, смещенном порядке, словно во сне — «гамлетовском», смертном («Какие сны приснятся в смертном сне?»).

Последнее предположение, кстати, начисто снимает все претензии и вопросы к сценарию. Действие мгновенно обретает единство, стоит вообразить, что Кот умер еще тогда, в конце первого фильма. А во втором душа его претерпевает мытарства, орудием наказания служит для него привлекательное юное существо, сполна наделенное всеми пороками и грехами, за которые он расплачивается. Даша — симпатичная, маленькая зверюшка, не различающая добра и зла, не ведающая благодарности, эгоистичная, агрессивная, отчаянная, невинно жестокая, готовая на все ради воплощения своих инфантильных фантазий. В ней есть наивная доверчивость Рамы, безоглядная отвага Киллы, она — «слабое звено», как и Димон. Однако в «девичьем» варианте черты и свойства героев первого «Бумера» вызывают не сочувствие, а скорее оторопь и бессильную жалость. Криминальные подвиги начисто лишаются героического, мужественного ореола. И для Кота, и для зрителей глядеть на то, как Даша несется без тормозов навстречу бессмысленной гибели, — чистая мука.

Впрочем, в отличие от простых, земных Киллы, Димона и Рамы, Даша — существо, не вполне понятное. Полдюжины гримасок, которые сменяются на ее лице: грубость, равнодушие, агрессивная злоба, доверчивая улыбка, беспомощность, панический страх — худо-бедно соответствуют предлагаемым обстоятельствам, но никак не складываются в психологически достоверный характер. Ее сверхъестественная криминальная опытность в сочетании со столь же сверхъестественной, нетронутой девственностью сознания (в голове две идеи: «Гоа — это рай на земле»; и еще: «В эсэмэсках можно передать всю красоту природы», — этому ее научили случайно встреченные путешествующие автостопом туристы) — заставляют предполагать, что Даша — не совсем человек. Скорее — механический инструмент Возмездия (каковыми в первом «Бумере» были бита, капкан, кабина грузовика, перебившая хребет дальнобойщику Сиплому, да и сам черный «бумер»), — наспех загримированный под хрупкое, вызывающее жалость человеческое существо. Недаром Даша входит в жизнь Кота как механический, фотографический отпечаток и остается с ним до конца в облике забавной, серенькой заводной игрушки. А девичья ее ипостась, выполнив свою задачу — морочить, терзать и мучить героя, — как бы растворяется в тумане вместе с надувной лодкой.

Так же точно, как Даша мало напоминает реальную девочку-подростка из провинциального городка, все происходящее в фильме слабо походит на достоверные житейские обстоятельства. Это все небрежная «декорация», наведенный морок. Отсюда — пропадающие нивесть куда персонажи, оборванные сюжетные линии, бесчисленные случайности — весь тот сценарный «мусор»,

который не объяснить лишь пофигизмом или же непрофессионализмом авторов. Первый «Бумер» держался на железных причинно-следственных связях. Второй — весь на воздушных метафорах, иносказаниях, символических лейтмотивах.

К примеру, мотив символической смерти героя повторяется в картине как минимум трижды. Первый раз он умирает в процитированном в самом начале эпизоде из первого «Бумера», второй раз — когда выходит из тюрьмы и ему говорят: «Считай, что ты умер. Теперь ты другой человек, с другим именем и фамилией», третий — когда он получает битой по голове. И это не считая уже окончательной смерти в финале.

Река, которую то и дело пересекают на пароме герои, не что иное, как Лета, текущая в Царстве мертвых. Мотив амнезии, смены имен, нестойкой самоидентификации, когда герой за пять минут экранного времени умудряется побыть и Альфредом, и Николаем, и братом какой-то Светы, и многодетным отцом, и лишь по случайности избегает участи стать мужем медсестры и отцом ее дочки, символизирует этакую размытость земной памяти, земного «я».

Действие первого фильма развивалось линейно. Герои двигались из пункта А в пункт Б, от жизни — к смерти. Во втором происходит бесконечное кружение в пространстве с не очень ясной топографией, езда по дорогам, где на развилке в чистом поле вечно мигает желтым бессмысленный светофор. Движение здесь призрачно, оно равно статике. Движущиеся объекты режиссер искусственно тормозит, неподвижные столь же искусственно приводит в движение, как в эпизоде, где Кот катает Дашу на аттракционном электромобильчике с отключенным мотором, напевая: «Тра-та-та, мы везем с собой кота» и толкая машинку руками, — неожиданно точная метафора внутреннего устройства картины. И даже в клипе на песню «Я свободен!», построенном вроде бы на чистом движении («бумер» летит по дороге, волосы Даши развеваются в открытом окне и т.д.), контрапунктом, на уровне текста, идет мотив неподвижности: ведь речь в песне — о тюрьме, а центральный образ — «сидячий марафон» зэков.

В общем, что бы там ни происходило в работе над сценарием, который вымучивали три года четверо сценаристов, Буслов в результате снял то, что хотел, и совершенно не то, чего ждали от него продюсеры и зрители. Он умудрился совершенно растворить в медитации, аннигилировать эмоциональный драйв первого «Бумера», замешанный на соблазнах «свободы от...». Во втором фильме ему почему-то важно дать понять, что человеческое бытие, сведенное к игре животных инстинктов («Когда собаки молятся, с неба падают кости», — поет Шнур на финальных титрах), — это не кайф и свобода, но мука и морок, тупик и смерть. И хотя Кот, добровольно, пусть и напрасно, погибший ради спасения Даши, в конце вроде бы освобождается от вины и обретает рай, похожий на фотообои (в последних кадрах — пальмы в закатных лучах и голос Кота: «Привет, Дашка. Здесь очень спокойно»), это все равно — покой смерти. А для человеческой жизни нужно иное: «свобода для...». Чего-то, уже ясно, делать не стоит. Но вот что стоит делать? Ради чего стоит жить? На эти вопросы ответа в картине нет. Их нет и в сознании социума. Страна Россия, какой она предстает на экране, — лишь бесконечное пространство, до боли прекрасное, но если, как шутит Кот, уезжая, прихватить с собой Байкал и Алтай, и Мурманск, то здесь останутся «только менты». Менты же, понятно, ни с какой свободой не дружат.

Такая вот получается безысходная, меланхолическая картина. Итог ее — финальная песня Шнурова с безнадежной концовкой:

> В этих словах нет ни любви, ни ненависти.
> И не спастись уже самому, и никого не спасти.

БОРИС ЛЮБИМОВ

Слышать, видеть и смотреть...

Мнение о «Питере FM» Оксаны Бычковой многие формулируют несколькими словами: хорошая комедия, классно снятый жанровый фильм о (и для) молодежи. В российском кино как раз молодежные комедии не приживаются. Понятно, что сейчас большинство продюсеров пытаются выйти на сию дорожку, ведь молодые — самые частые посетители кинотеатров. У нас любой шаг в сторону этой жанровой зоны можно приравнять к делу первопроходца. Ведь количество российских блокбастеров еще не переросло в качество, а предубеждение против иных массовых — но не менее трудоемких — жанров уже успело сформироваться. Поэтому появление «Питера FM» говорит о том, что диапазон нашего жанрового кинематографа медленно расширяется.

К тому же именно «легкие» по бюджету, не нуждающиеся в дорогих спецэффектах жанры — та территория, где намного проще и, главное, выгоднее конкурировать с западными продуктами: супербоевики и головокружительные фэнтези, как ни старайся, все равно останутся за Голливудом.

Возможно, колоссальный успех скромного, снятого без претензий на авторство и кассовость «Питера FM» свидетельствует о зрительской усталости, вызванной шквалом непроваренных отечественных блокбастеров. И о естественной, первоочередной потребности публики в нормальном кино про нормальных людей, где решающую роль играют вовсе не оголтелые и бездумные спецэффекты, а, так сказать, «человеческий фактор»: приятные, но негламурные и не медийные лица, узнаваемая интонация, знакомая атмосфера, ненатужные и доступные иллюзии, иногда, как в случае «Пи-

«Питер FM»
Авторы сценария **Нана Гринштейн, Оксана Бычкова**
Режиссер **Оксана Бычкова**
Оператор **Иван Гудков**
Художник **Игорь Коцарев**
Композитор **Кирилл Пирогов**
В ролях: **Евгений Цыганов, Екатерина Федулова, Алексей Барабаш, Наталья Рева, Ирина Рахманова, Владимир Машков и другие**
ПРОФИТ, телеканал «СТС», «Протел»
Россия
2006

тера FM», более убедительные и содержательные, нежели агрессивный высокобюджетный глянец.

В фильме три основных жанрообразующих элемента: комедийность, лирика, молодежный настрой. Сам жанр в большой степени утверждается предсказуемостью хэппи энда. Лирика в фильме представлена старым добрым проходом по городу, чей вещный мир репрезентирует внутренний мир героя. В минуты дождя (июльского?) мне подумалось, что Максима, персонажа Евгения Цыганова, должен облить поливальщик, но не случилось: «Питер FM» — не набор штампов. Любовь, приходящая постепенно, — тоже один из компонентов лирической истории. А вот препятствия на пути к романтическому союзу, точнее, их преодоление, отсылают к комедии: персонажи ходят рядом, но не могут встретиться — типичная комедия положений, почти фарс. Замечу, что сделана лента без налета пошлости, зачастую присущей и этому жанру, и молодежи (не только современной).

С другой стороны, «Питер FM» работает с некими устойчивыми представлениями о молодежной (суб)культуре, описывающими и определяющими образ мыслей и образ «тела» юных зрителей. Такие понятия есть уже в названии. «Питер» — это сокращенное, разговорное имя Санкт-Петербурга, FM — частота, на которой вещают коммерческие радиостанции. Радиоволна отсылает к высокой информационной насыщенности и чрезвычайно легкой мобильности, а мобильность же напрямую связана с коммуникацией. Так вводится глобалистский мотив общей коммуникабельности. Главная героиня Маша (Екатерина Федулова) теряет сотовый, его находит парень, у них завязывается «роман по телефону», но они не могут встретиться, так как не знают друг друга в лицо (хотя пересекаются чуть ли не каждый день). Игра систем коммуникации (слух — зрение) заложена в рекламный слоган — «Это не радио. Это кино!» — и развивается на протяжении всей картины.

О том, что новые технологии в сфере коммуникации и повседневного быта содержат в себе колоссальный жанровый потенциал, первыми, конечно же, догадались в Голливуде. Там даже элементарная бытовая техника может выступать в качестве самостоятельного и изощренного орудия убийства. А «виртуальная» — на расстоянии — связь между двумя незнакомцами уже не раз использовалась как катализатор действия. Причем не обязательно в кино «про отношения». Подобная схема задействована, например, в стремительном триллере «Сотовый». Или (более близкий пример) — в романтической комедии «Вам письмо», где посредником между героями Тома Хэнкса и Мэг Райан выступает электронная почта. Пожалуй, «Питер FM» — первый случай в российском кино, где удачно, планомерно и осмысленно применяется эта модная драматургическая конструкция.

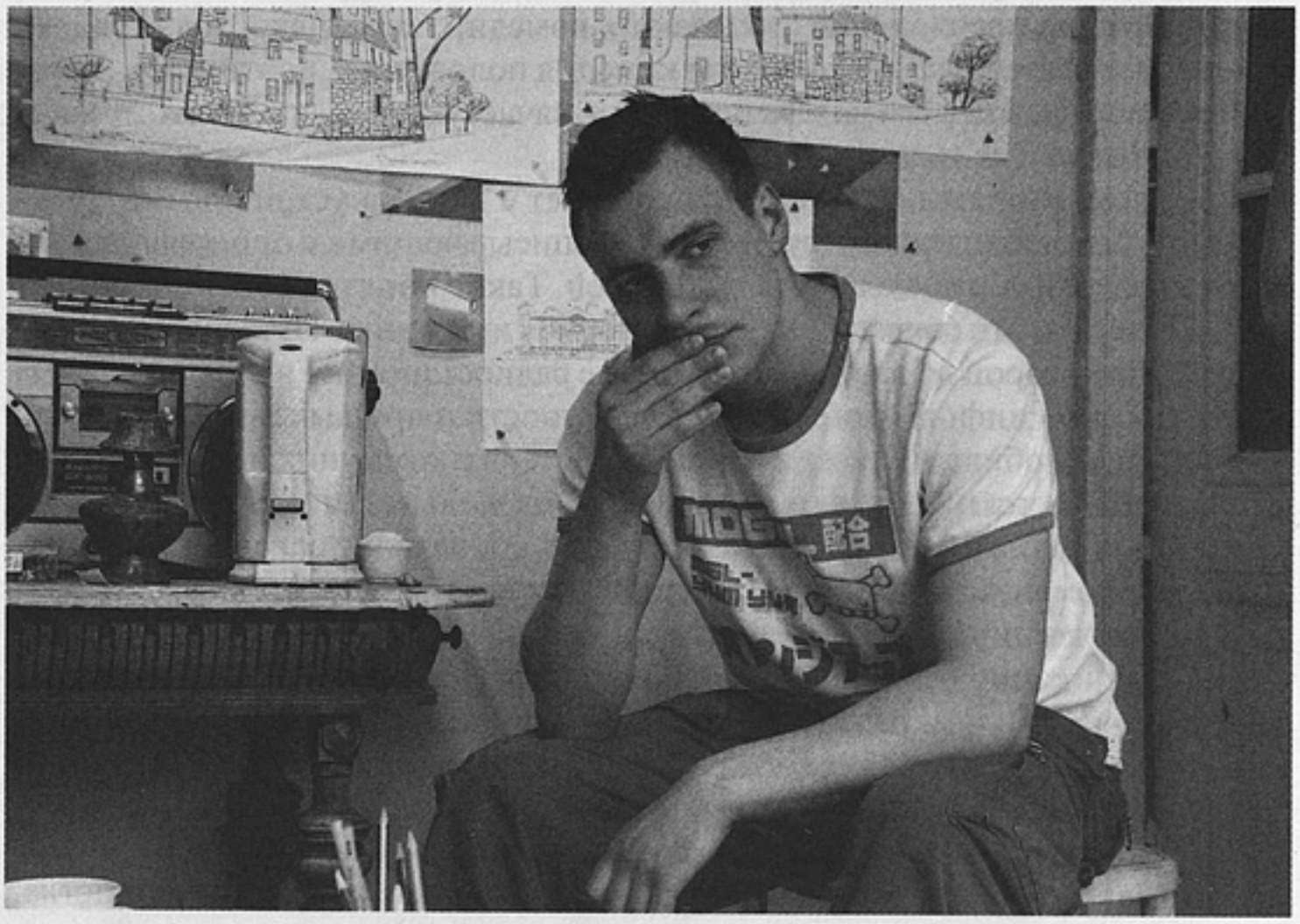
Средства виртуального общения — мобильная связь, Интернет, e-mail — пронизывают в первую очередь урбанистическую среду, точнее, городскую современность. Следовательно, местом действия служит мегаполис — Петербург, снятый в фильме Оксаны Бычковой без всякого «фантастического реализма», но как современный европейский город. Универсальность коллизии дополняется универсальностью места.

Питерская «Прогулка» Алексея Учителя — фильм, сделанный с использованием современных технологий, как бы без склеек, — тоже презентует онлайн-действо. Но в «Питере FM» склейки есть, есть и клиповый монтаж (куски с «радиошипением», озвучивающим быстрые визуальные «пробеги» по городу). Дискретная картинка возникает оттого, что фильм-то жанровый, он интерактивен сам по себе, рассчитан на реакцию зрителя, следит за ней, предугадывает ее. А «Прогулка» зрителя ведет, накидывая на него эмоции, минисюжеты, лица, краски, движения. «Прогулка» — авторский проект, не дающий зрителю ни секунды отдыха. Соответственно, Цыганов (сыгравший в обеих картинах) в «Питере» не кричит под дождем, а тихо гуляет по любимым улицам — ведь увлечь зрителя можно не только новыми технологиями.

В «Питере FM» слух заменяет героям зрение. Они познакомились «вслепую» и поняли, что их невесты и женихи (бывшие или настоящие) им не

нужны. Вспоминаются случаи (также частые среди молодежи), когда двое, «не глядя», знакомятся в чате, женятся, и... их брак оказывается счастливее союза, где полюбили, «увидев».

Не случайно звуку в фильме придается огромное значение. Как и саундтрек, он работает на статус «молодежного» фильма: всем известны дискотеки, на которых непроизвольные движения определяются звуком в кромешной тьме танцевального зала. Принцип «я сам обманываться рад» тут сочетается с мотивами самоопределения юной аудитории. В фильме много раз используется шипение, с которым переключаются радиоканалы, имитация этого звука ра-



«Питер FM»

ботает как маркер поиска настоящего общения. Ему, очевидно, способствует телефон — но лишь тогда, когда его потеряешь. С другой стороны, ситуация странная: чтобы что-то получить, надо потерять, отдать — это практически старый миф о неразделенной любви, о жертве за любовь. Характерный для русского населения, он здесь органично вплетается в ткань фильма.

Исходя из поговорки «лучше один раз увидеть...», звук оказывается более субъективным, менее адекватным реальности способом общения. Отсюда и романтика: героев постоянно преследует роковая «невстреча», но именно она, как и разговоры по телефону, пробуждает их воображение, дает начало их голосовому — воображаемому — роману. В связи с игрой «видео — аудио» интересны и профессии персонажей: диджей и архитектор, то есть «пустослов» и «визуализатор».

Деньги, власть, слава — такие понятия тоже стали сегодня неотъемлемой частью представлений о молодежи, а возможность быстрого подъема по карьерной лестнице (социальная и финансовая мобильность) входит в требования юных профессионалов к любой компании. Но в «Питере FM» подобные убеждения опровергаются, и это тоже работает на жанровость фильма. Максим отказывается от прибыльной поездки в Германию ради встречи с Машей, а той опостылел меркантилизм ее жениха, современного «яппи». Кстати, в одном из эпизодов она отказывается выполнить поручение своего начальника — «поставить в эфир Киркорова», за что ее тут же увольняют. Получается, что герои «Питера FM» немного выпадают из стереотипов о поколении нынешних двадцатилетних. Но миф о молодых людях как о циниках и карьеристах создан в большой степени гражданами, ностальгирующими по советскому прошлому и сопутствующей ему романтике. И такая ностальгия тоже присутствует в фильме: уставшая от предсвадебной волокиты Маша

с радостью глядит на парочку влюбленных, сидящих в разбитом фольксвагене и напевающих старую советскую песню (про «тундру и оленей»). Похоже, авторы учитывали разную аудиторию, и им удалось подмигнуть не только зрителям «от шестнадцати и старше». Вышеупомянутое представление о молодежи корректируется в картине ироничным снижением наших актеров-звезд. Секс-символ постсоветского кино Владимир Машков появляется в маленькой роли небритого мужика в тапках и трениках, жаждущего плотских удовольствий прямо на улице. Героя Андрея Краско, бывшего агента национальной безопасности и нынешнего «мужчины по вызову», «жена-сука из дому выгнала...».

Машу все же восстанавливают в должности, а Максим может заработать и в России. То есть попутно реализуются идеи о возможности нормальной жизни в своей стране — взамен старых и, кстати, вновь актуальных суждений о том, что за успехом и прибыльной, но честной работой нужно ехать за рубеж.

Итак, из фильма можно выделить три основных представления о молодежи. Они связаны с: а) средствами глобальной коммуникации, б) деньгами, прагматизмом и глобализмом (в конце концов решение Макса уехать сделало бы его гражданином мира), в) здравым, неэкстремистским отношением к старому поколению (точки соприкосновения имеются, и «июльский» дождь как выражение грусти — тоже привет советскому кино). Эти представления нейтральны и неопределенны; частично они оспариваются фильмом, частично принимаются — в любом случае они столь же верны, сколь и ошибочны. В таком случае их проще всего назвать мифологическими системами. Взаимодействуя с жанром, они дополняют его и даже рискуют сыграть ведущую роль. Именно мотив интерактива создает романтическую ситуацию для удачной концовки. Теперь уже Макс теряет мобильник и звонит на радио, желая передать сообщение Маше... И она его узнаёт. Впрочем, настолько ли удачен этот финал? Герои могут вновь не встретиться: кто-то опоздает или еще какой форс-мажор случится. Визуальное опять ускользает от слышимого, которое оказывается единственным, хоть и недостаточным средством соединения...

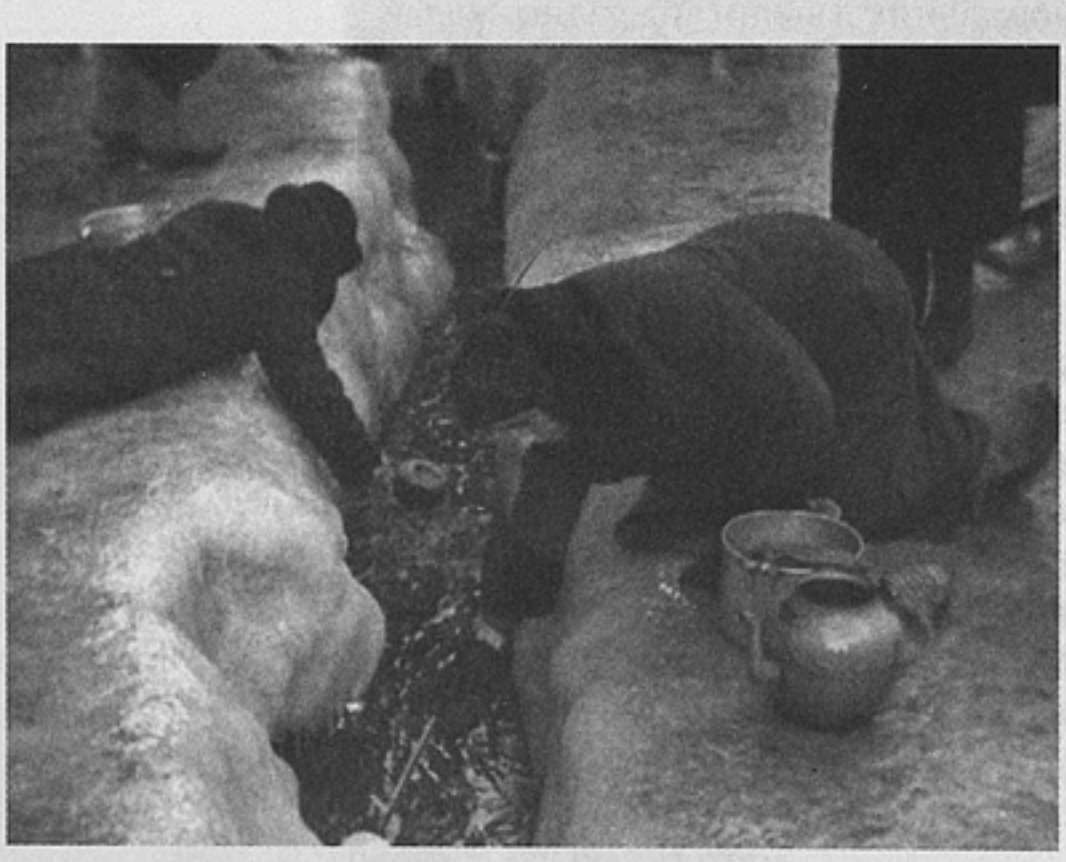
Как видно, «снятое для зрителей, а не фестивалей кино» (так его охарактеризовала режиссер) получилось небезыдейным и вполне пригодным для анализа — киноведческого, культурологического. Купаясь в контексте современного мифотворчества, фильм успешно балансирует на грани жанра и мифа, соединяя их или разводя по разным углам. Важными оказались две категории — время и пространство (их производные — звук и картинка). Хотя внежанровые конструкции, видимо, первичны, они, маскируя неизбежную банальность драматургической схемы, отходят на второй план, уступая место жанровым, получившим в результате приоритет.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Возвращение опыта

...Та война, она ведь не где-то там — в архиве. Мы до архива не дожили. Это привилегия — попасть в архив. Привилегия тех народов, которые прожили, осмыслили и впитали опыт истории. Мы не прожили, не осмыслили, не впитали. У нас это все по-прежнему актуально.

Сергей Лозница



«Блокада»

Автор сценария и режиссер **Сергей Лозница**
Операторы **Н.Блажков, А.Богоров, Я.Блюмберг, А.Быстров, В.Валдайцев Н.Голод, Б.Дементьев, Н.Долгов, С.Иванов, О.Иванов, Л.Изаксон, А.Климов, А.Ксенофонтов, Р.Кармен, Л.Левитин, Э.Лейбович, В.Максимович, С.Масленников, Л.Медведев, А.Назаров, П.Паллей, Ф.Печул, А.Погорелый, Г.Симонов, Б.Синицын, В.Синицын, Я.Славин, Б.Соркин, В.Страдин, К.Станкевич, В.Сумкин, Г.Трофимов, Е.Шапиро, Б.Шер, Г.Шулятин, Е.Учитель, С.Фомин**
Звукорежиссер **Владимир Головницкий**
Монтаж: **Сергей Лозница**
Работа с архивом: **Сергей Гельвер**
Санкт-Петербургская студия документальных фильмов
Россия
2005

«Блокада», появившись в начале декабря прошлого года, с ходу оказалась в центре внимания профессионалов: получила несколько международных премий, выиграла «Нику» и приз Гильдии киноведов и кинокритиков «Белый слон». Показана в Роттердаме и Нионе, приглашена в Карловы Вары, возможно, еще куда-то — словом, фестивальные отборщики сделали стойку на документальный артхаус, и здесь комментировать нечего. Но что требует комментариев и даже пристального анализа, так это успех «Блокады» в родных пенатах. Успех очевидный, по-моему, не случайный, хотя и не безоговорочный. Есть критики, специалисты в сфере документалистики, никак этим фильмом не задетые. Ну, Лозница как Лозница. С его минимализмом и дотошной изобразительностью. К тому же картина сложена из архивной хроники блокадных лет. Ни единого нового кадра не снято. Его фишка — монтаж, только и всего.

Наверное, от этой печки, от этого «только и всего» я и начну танцевать, радикально изменив интонацию и модальность небрежно брошенных слов. Да, режиссер отсмотрел всю блокадную хронику (четыре часа просмотрового времени) и смонтировал из нее часовую (без малого) картину. И мы увидели блокадный Ленинград, каким

никогда не видели за все шестьдесят с лишним лет, что прошли с той роковой даты.

Коллективная память о блокаде десятилетиями настраивалась на «героическое» и «монументальное» согласно идеократической риторике недавнего прошлого. Лозница предложил иную историческую рецепцию блокадных лет, погрузившись в обыденность запредельного быта и бытия, в который был ввергнут осажденный город с трехмиллионным населением.

«Блокада» разделена черными ракордами на неравные (по хронометражу) четыре части, если хотите, главы. Первая глава — это репортажно снятые эпизоды уличной жизни города, уже вступившего в войну, но еще не ведающего, какая судьба ему уготована. Монтируются зенитные установки, вдоль улиц плывут в сопровождении женского конвоя слоноподобные аэростаты, бредет небольшая колонна военнопленных немцев, вызывающая естественное любопытство прохожих, раздается сигнал воздушной тревоги, видимо, привычный настолько, что разительных изменений в поведении пешеходов незаметно. Опрометью в убежище никто не бросается, зато свет в окнах поспешно исчезает: светомаскировка. Затем последует сильный взрыв — бомба угодила в очередное здание. И еще серия уличных сцен, связанных скорей всего с деятельностью трудового фронта. Люди в штатском, в основном молодые женщины, разбирают завалы, образовавшиеся после налетов. Огромное здание общественной библиотеки ощерилось рядами стеллажей, асфальт усыпан изуродованными книгами, оторвавшиеся страницы гоняет осенний ветер. С таким бедствием голыми руками не сладишь! Но они пытаются, хлопочут, они, ленинградцы, еще в силе.

Следующую главу открывают кадры застывших в инее троллейбусов. Значит, кольцо блокады замкнулось, электричества нет. Стало быть, нет воды, нет отопления, все городские коммуникации вышли из строя. И пойдут — один за другим — планы прохожих, чаще всего одиноких — кто с бидончиком, кто с судками, кто с авоськой. Если идут двое или трое, то тянут за собой санки с трупами, закутанными на манер египетских мумий. Гробы попадаются редко. Понятно, что гроб — это немыслимая для большинства роскошь.

Видно, что холодно, очень холодно. От фонтана воды, бьющего посреди улицы из лопнувшего водопровода, становится еще холодней. Зато есть возможность набрать воды отсюда, не тащиться на Неву, к проруби, что некоторые и делают. А многие идут мимо, не замечая окоченевшие трупы, лежащие прямо на тротуарах. Белое безмолвие. Люди словно бы потеряли дар речи. Это уже другие ленинградцы, не те, которых мы видели в начале фильма. Голод и холод сделали свое дело. Но есть еще важная составляющая в состоянии, каким охвачены и насмерть схвачены, к которому приговорены люди блокады. Называется — дистрофия. Психоэмоциональные последствия физического истощения можно понять и пережить лишь мыслительно. Возможность чувственного прикосновения к скорбному опыту блокадников таится в фильме Лозницы.

Казалось, фильм почти не поддается вербализации, не вызывает литературных ассоциаций и по своей эстетике ближе к фотографии, чем к кинематографу. Казалось до той минуты, когда я взяла с полки томик Лидии Гинзбург с «Записками блокадного человека», конечно же, читанными в свое время, но сейчас, после фильма, открывшими мне новую глубину знания о человеке блокады. Гинзбург пишет о «безумной целеустремленности» дистрофиков как о бессознательном биологическом механизме выживания в условиях, где каждое страдание было избавлением от худшего страдания. Самым мучительным переживанием блокадников было осознавать себя *по ту сторону действительности, вне бытия миллионов соотечественников, каким бы тяжким оно ни было.* Написать-то «легко». А вот показать, что это такое, довериться чистому изображению без всяких подпорок и закадровых пояснений, оставить зрителя наедине с кадром и быть уверенным, что прямое кино сработает, зацепит, разбудит в зрителе референта, о котором он и не подозревал, — такое режиссерское решение требует огромной концептуальной

работы, ни в коем случае не ограниченной лишь формальными задачами. В «Блокаде» Сергей Лозница использовал весьма ценимую им возможность максимального невмешательства в материал, на сей раз не им снятый, и предельного дистанцирования от персонажей, попавших в кадр. Здесь он едва ли не на равных со зрителем, с той лишь разницей, что как режиссер он возложил на себя обязанности отбора.

Вся картина — на общих планах, ни одного назойливого укрупнения, ни одного внятно прописанного лица. Фонограмма — шумы и звуки жизни, никакого «гур-гур», никакой музыки, никаких реплик. Кроме одной: где-то за кадром слышен мальчишеский голос: «Ма-ма-а-а-а-а!» И это всё. И это не просто так. Потому что запредельность блокадного бытия обнажает человека инстинктивного, и бытовая, казалось бы, реплика — она из лексикона охранительных слов-звуков-заклятий, древних кодов защиты и надежды на спасение и избавление. Неакцентированный звуковой акцент чуть позже срифмуется с одним из самых убойных эпизодов — с блокадным ритуалом похорон. Плачущая мать отдает могильщику сверток с трупиком младенца, и он, держа его бережно, словно живого, идет к огромной яме, чтобы предать дитя земле вместе с десятками тел, уже сброшенных в преисподнюю братской могилы...

По сути дела, Лозница раскопал в архиве и предъявил нам в своей первозданности кусок нашей истории, по сей день истекающий кровью и болью. Вот почему картина не архивная, а остро современная. Она — про них, тогдашних, и про нас, сегодняшних. Уже способных, кажется, воспринять и пережить наново трагедию Ленинградской блокады. В эфирном слое картины притаилась ретроспектива коллективной памяти, исковерканной грубым идеологическим нажимом, а теперь свободной для неангажированного восприятия и преодолевшей власть «героических концепций» как единственно возможных толкований отечественной истории. Вот как я объясняю успех «Блокады» в России — абсолютный знак перемен, происшедших в коллективном бессознательном. Представьте себе такую картину пятнадцать лет назад — такое было бы невозможно. Правда, существует опасность ошибиться и приписать успех «Блокады» позитивным сдвигам, в то время как все проще и вульгарнее: фильм оказался в поле безграничного морального релятивизма, иными словами, пофигизма. Современный человек защищается от реальности, травмирующей на каждом шагу, броней бесчувственности.

Однако есть свидетельства, что броня эта пробиваема, что актуальный дискурс картины прочитывается, несмотря на и вопреки тому обстоятельству, что она по видимости аполитична. И впрямь портретов Сталина не видно, да и Ленина тоже, и членов Политбюро как не бывало. И тем не менее «Блокада» являет разительный пример неявного политического высказывания. После эпизода салюта и всенародного ликования, безмолвного и оттого становящегося аффектом особой силы — мы догадаемся, что блокада прорвана, — последует заключительный аффект: эпизод казни фашистских военных преступников.

Толпы возбужденных людей, грузовики с откинутыми бортами подгоняются под виселицу. Экзекуция происходит очень быстро: машины отъезжают, и приговоренные повисают под перекладиной. Всё. Акция возмездия свершилась.

Вот он, единственный эпизод, где угадывается политический акцент во всей своей сложной семантике, утвердительно-вопросительной, сегодня еще более актуальной, чем тогда, в 46-м. Представьте себе, нашлись очень «внимательные зрители», оперативно отреагировавшие на финал «Блокады». Цитирую заметку «Кто устроил блокаду» из «Литературной газеты»:

«На днях в новостной программе НТВ «Сегодня» прошел сюжет о том, что режиссер-документалист Сергей Лозница завершил свой фильм «Блокада», в котором по-новому взглянул на этот трагический период в военной истории нашей страны. Понятно, что тема блокадного Ленинграда, судьбы блокадников, той роли, которую сыграли в этот момент Сталин и тогдашнее руковод-

ство СССР, остается до сих пор не до конца исследованной, проанализированной и осмысленной. А потому — востребованной. Поэтому всем, кто берется за нее, необходимо быть максимально объективными — и с точки зрения собственной позиции, и с точки зрения использования документального материала. Но уже сейчас, когда фильм еще не вышел, заявление режиссера о том, что-де надо бы разобраться, кто виноват, что город остался без тепла, света и хлеба, очень настораживает. Виноваты прежде всего немцы, напавшие на нашу страну. Но Лозница теперь живет в Германии, и это обстоятельство многое объясняет в его попытке найти «виновников» Ленинградской блокады. А общенациональному каналу НТВ не помешало бы осмотрительнее выбирать сюжеты своих новостей или по крайней мере некоторые из них не оставлять без комментариев».

И подпись: *Внимательный зритель.*

Псевдонимом «внимательный зритель» прикрылся не один упертый персонаж из «красных» — за этим щитом схоронились многие, те, кто навсегда остался в той реальности, каковую, к счастью, уже не вернуть. Она прошла навсегда. И если мы в нее возвращаемся вслед за Сергеем Лозницей, то затем, чтобы полноценно овладеть историческим опытом, умело отчужденным политтехнологами сталинского замеса. Подобные технологии работают по сей день, отнимая у коллективной памяти многое из того, что принадлежит всем и каждому. Эта травма практически не осознается в отсутствие лидеров-харизматиков, но синдром поражения, невозможности насладиться плодами Победы, добытой всем миром, оседает в складках коллективного тела и ослабляет энергетику нации. От этого — все болезни постсоветского общества, пока еще не способного выйти на орбиту полноценного бытия.

Вот вам и артхаус! Он поднимает глыбу смыслов, и, может быть, самые сильные аффекты фильма остаются в интимном мире, словам неподвластном.

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА:

«Я — режиссер второго плана»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Андрей Плахов. Как вы финансируете свои картины?

Сергей Лозница. «Блокада» снята при поддержке Министерства культуры на Санкт-Петербургской студии документальных фильмов. На студию в 2000 году меня привел Алексей Учитель, и с тех пор я сделал там пять картин. У фильма «Пейзаж» был немецкий бюджет, на «Жизнь, осень» мы с моим соавтором Маратом Магамбетовым получили деньги в Германии после приза на фестивале в Лейпциге.

К сожалению, сейчас в Европе становится все труднее получать финансирование на независимые артфильмы — независи-

мые, например, от мнения редакторов телеканалов. А телеканалы постепенно меняют свою политику, финансируя более примитивные фильмы.

А.Плахов. Прокат неигрового кино носит скорее символический характер, а ваши фильмы из тех, что надо смотреть только на экране. Где вам удалось показать «Блокаду»?

С.Лозница. Был показ в Петербурге в день снятия блокады, картина участвовала в фестивале «Сталкер» в Москве и в Международном кинофестивале в Роттердаме.

А.Плахов. А вы не предлагали картину самому крупному фестивалю документального кино — Амстердамскому?

С.Лозница. Не предлагал, поскольку к тому моменту я ее еще не закончил. На мой взгляд, этот фестиваль превратился в съезд партии документалистов, в симпозиум «Документалистика и демократия». Я понимаю, что можно использовать кино в политических целях, но к искусству это не имеет никакого отношения.

А.Плахов. А искусство вообще кого-то интересует?

С.Лозница. Это абстрактный вопрос. Кого-то оно, может быть, и интересует. Если мы говорим о документальном кино, то такого рода фильмы вы можете увидеть, как правило, только по телевидению. А телевидение, скорее, использует в своих целях уже созданный киноязык, нежели пытается его развивать. Телевидение имеет другие цели и задачи — например, связанные с политической конъюнктурой. Порой можно увидеть документальные фильмы, авторы которых занимаются переписыванием истории. Случается так, что фильмы, предлагающие разные трактовки событий, используют одни и те же кадры. И какой в этом смысл, помимо «смыслов», которые диктует нам закадровый голос?

А.Плахов. Что такое для вас — идеальное документальное кино?

С.Лозница. Идеального кино нет — это абстракция, но если говорить о том, что для меня в кино важно, то это прежде всего изображение. Кино — это в том числе и способ коммуникации, способ воздействия при помощи изображения. Манера, метод съемки должны соответствовать идее картины. Второй важный элемент — звук: это отдельное пространство, в котором можно творить. Третий элемент — длительность кадра, которая тоже имеет свой смысл. Следующий важный элемент — это форма. Интересно работать в разных формах и пробовать разные возможности киноязыка. В «Блокаде» черный экран с погашенным звуком разделяет эпизоды, что создает ощущение проходящего времени. Сейчас я делаю картину, где кадры тоже разделены черным полем. Но в данном случае на черном поле звук продолжается, и эффект возникает другой. Следующий элемент — фактура, снимаемый материал.

А.Плахов. Только на пятом месте?

С.Лозница. Я стремлюсь делать кино о незначимых вещах, о неисключительных обстоятельствах.

А.Плахов. Даже если речь идет о блокаде?

С.Лозница. Да. Тема фильма — обыденность. То, что я пытаюсь делать в кино, — это воссоздание второго плана. Просто атмосфера. Драма не обязательно столкновение, драма есть в любой длительности. Мы посидели, помолчали — прошло время, а ведь мы не воспринимаем время, как драму. «Холодок щекочет темя и нельзя признаться вдруг, и меня срезает время, как скосило твой каблук».

А.Плахов. На какие примеры в мировом кино вы ориентируетесь?

С.Лозница. Лучшие фильмы последнего времени для меня — «Слон», «Джерри» и «Последние дни» Гаса Ван Сента. У этого режиссера на экране есть, как правило, одно событие, и оно всегда в конце, но нет предыстории этого события. Можно было бы сделать «Слона» по-другому. Например, с драматической коллизией: мальчика обидели, он озлобился и вот — открывает огонь. Это было бы социальное кино. И понятна причина, и вроде бы ясно, что нужно со всем этим делать. А так — нет никакого дьявола, никакого конкретного воплощения зла. Зло разлито в пространстве, а драма — это способ

представления пространства. В России есть три режиссера такого уровня — Алексей Герман, Кира Муратова, Александр Сокуров. Назову еще австрийцев Ульриха Зайдля, Михаэля Ханеке, Михаэля Главоггера. Это режиссеры, которые не комментируют происходящее. Они предлагают нам, зрителям, выработать свое отношение к тому, что мы видим. И документальное кино в этом смысле движется в направлении менее грубого обращения с материалом. Хотя монтаж, фокус, последовательность эпизодов — это все равно авторский волюнтаризм. Когда я увидел блокадные съемки в первозданном виде — а это примерно четыре часа просмотра, — я просто остолбенел, не мог оторваться. А потом посмотрел сделанные из них документальные фильмы — почти все это было пропагандистское кино.

А.Плахов. Какой ваш следующий проект?

С.Лозница. Работаю над материалом, который был снят в прошлом году на Белом море. Это фильм об одном дне рыбаков, работающих в артели. Его я уже закончил и сейчас готовлюсь к новой картине, которую тоже хочу сделать из архивного материала. Хочу поэкспериментировать — попытаться столкнуть методы пропаганды и кинонаблюдения. В фильме будет закадровый голос, и местами все будет напоминать выпуск киножурнала «Наш край», рассказ об одном дне жизни советского городка. Однако будет и рефлексия над тем, что такое кино.

Мы до сих пор не понимаем, как изображение работает с нашим сознанием. Мне кажется, что сегодня опять пришло время длинных планов — что-то в духе Уорхола или Белы Тарра.

А.Плахов. Но это уж совсем экстрим...

С.Лозница. То, что сейчас экстрим, когда-то будет мейнстримом. Сегодня крупный план в документальном кино преобладает, потому что свои правила диктует ТВ. Но когда распространятся большие плазменные экраны, их надо будет чем-то заполнять — и тогда вернется подробный общий план.

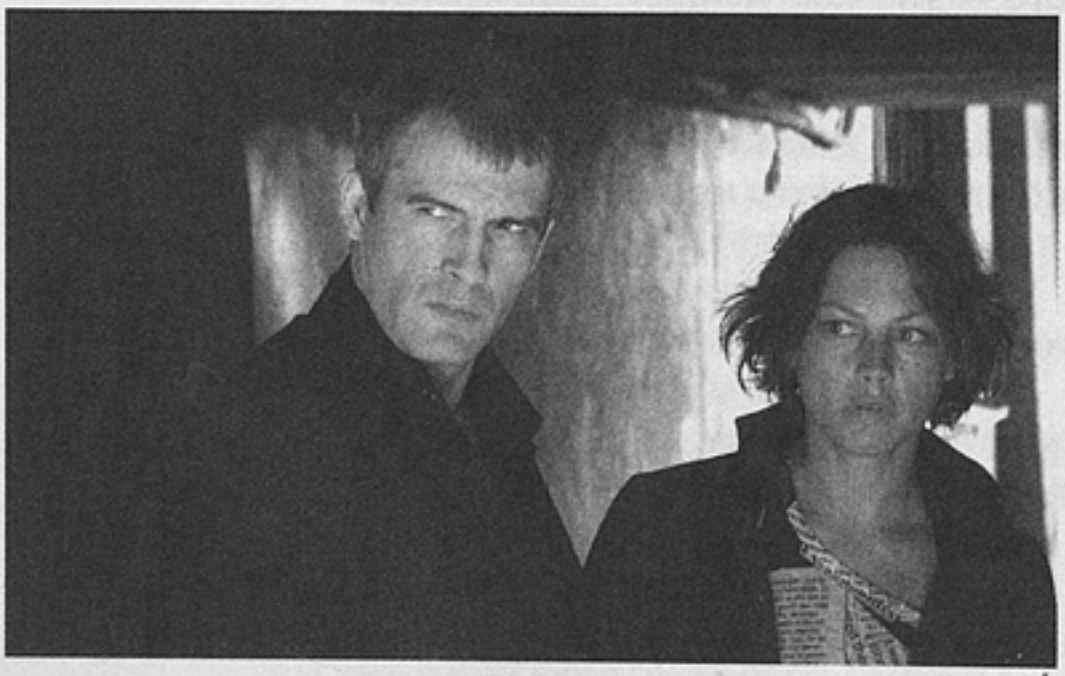
А.Плахов. А в игровом кино вы планируете поработать?

С.Лозница. Ищу финансирование на фильм по повести Василя Быкова «В тумане». Есть еще один проект — российско-германско-украинский.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Жестянка

Режиссер фильма «Жесть» Денис Нейманд, кажется, совсем не верит в то, что может снять хорошее жанровое кино, потому и уделяет основное внимание вещам, строго говоря, второстепенным — вроде помоечного антуража, который больше подошел бы для какой-нибудь трэш-комедии, нежели для психологического триллера с таинственным маньяком-убийцей в качестве героя. Впрочем, в пресс-релизе фильма авторы уточняют жанр, в котором он снят, — «психовик». По их утверждению, этот жанр «сочетает в себе элементы психологического (часто — психопатологического) триллера, боевика, психоделической драмы и классической комедии и отличается буйством ничем не сдерживаемой фантазии, внутренней неразрывной связью с классическими образцами мирового кинематографа и общей патологичностью восприятия окружающей действительности».



«Жесть»
Автор сценария **Константин Мурзенко**
Режиссер **Денис Нейманд**
Оператор **Михаил Мукасей**
Художник **Владимир Южаков**
Композитор **Игорь Вдовин**
В ролях: **Алена Бабенко, Гоша Куценко, Михаил Ефремов, Сергей Шакуров, Алексей Серебряков, Игорь Лифанов, Юсуп Бахшиев**
MB Production
Россия
2006

Безусловно, «общая патологичность» в «Жести» присутствует, с этим не поспоришь. Что до остального — гладко было на бумаге, да забыли про овраги. А оврагов в фильме огромное количество — совсем не зря его действие на восемьдесят процентов развивается в дачном садоводстве. Но обо всем по порядку.

Главная героиня Марина — журналистка из отдела преступлений газеты «Комсомольская правда». (Product placement занимает все более заметное место в фильмах российских режиссеров.) Ее играет Алена Бабенко, знакомая зрителям по фильму Павла Чухрая «Водитель для Веры». В первой же сцене Марина получает нешуточную психологическую травму: на ее глазах убивают преступника, о котором она писала в одной из своих статей. В роли преступника Гоша Куценко, который появляется на минуточку в чем мать

родила, так что даже не совсем понятно, что больше травмирует журналистку — его смерть или созерцание его ню. После этого случая Марина, служительница СМИ, и так изрядно уставшая от своей профессии, хочет завязать с журналистикой, но ее бывший любовник и, по совместительству, начальник просит сделать последний материал о маньяке-убийце, заточенном в психиатрическую клинику и, по слухам, очень опасном. Марина соглашается, однако ей так и не удается проинтервьюировать российского Ганнибала Лектера. Маньяк сбегает из психушки как раз в тот день, когда туда является журналистка, и, как считает милиция, находит себе убежище в садоводческом товариществе — на огромной территории, разделенной на участки по шесть соток и населенной сплошь бомжами и отморозками.

Такова завязка фильма, который можно назвать триллером только с большой натяжкой. Маньяк-убийца (Михаил Ефремов) в финале оказывается вроде как и не маньяком, а простым неудачником, обманутым жизнью маленьким человеком, которого отправили в психушку недоброжелатели. А опасность, обычно стимулирующая героя триллера на решительные поступки, здесь генерируется не столько его злобностью, сколько не совсем адекватным поведением «дачников», в ролях которых засветились известные актеры вроде Елены Руфановой, Игоря Лифанова, Игоря Черневича и Алексея Серебрякова (кстати, последний узнается только по голосу, поскольку весь фильм ходит в плотной маске — его герой, согласно сценарию, обжег лицо на войне — и больше напоминает огородное пугало, чем человека).

Добрую половину фильма Марина, статьи ради отправившаяся на поиски маньяка в садоводческое товарищество, убегает и прячется от непредсказуемых и агрессивных «дачников», среди которых самыми колоритными представляются «талибы» в исполнении художников и музыкантов группы «Кровосток». После того как эти несносные злодеи в фашистских касках закалывают ножом ее спутника милиционера, хрупкая на вид женщина остается одна-одинешенька и обнаруживает в себе немалую волю к жизни. Ее отчаянная битва за выживание должна помочь зрителям понять одну серьезную истину, оформленную в рекламный слоган фильма, — «Ада нет, кроме того, что рядом».

Эти строчки, позаимствованные из песни группы «Кровосток», и есть ключ к концепции «Жести»: авторы рисуют мир дикий, первобытный и параноидальный, в котором каждый того и гляди съедет с катушек, возьмет в заложники близких (как это делает герой Куценко), ни с того ни с сего метнет нож в соседа или по пьяни взорвет собственный дом. Безумный, безумный, безумный мир, где безумец из психушки выглядит человеком наиболее последовательным и предсказуемым, потому и наименее опасным.

Весь этот садово-огородный трэш имеет производственный бюджет три миллиона долларов и рекламный — два с половиной миллиона. Выпущен он в количестве 250 копий, то есть в планы создателей входит как минимум покорение всей российской земли. О том, что проект амбициозен, говорит и его название, придуманное, как было объявлено на пресс-конференции в Санкт-Петербурге, режиссером-дебютантом Денисом Неймандом. Якобы в переводе с молодежного сленга «жесть» означает что-то крайне впечатляющее или невыразимо ужасное. Но так ли впечатляет то, что нам предлагается?

Впечатляющим остаются название фильма, его рекламный слоган да аккуратно порванная в нужных местах модная маечка журналистки Марины, в которой ей приходится и в огне гореть, и в воде купаться, и на песке валяться. Зато совершенно ужасной — в силу сценарной непроработанности — является финальная сцена, в которой злодея убивают за кадром, причем авторы даже не удосуживаются толком объяснить, как, почему и за что.

С маньяком вообще много странного. Авторы явно пытались добиться смысловой двойственности, оставив неясным, убивал ли учитель истории, которого играет Михаил Ефремов, малолетних детей или не убивал. Судя по поведению Марины, которая в финале картины демонстрирует нешуточное желание помочь бывшему учителю и сирому любителю детей вернуть-

ся к нормальной жизни, создается впечатление, что все же не убивал. Однако Михаил Ефремов как будто бы не замечает ее стараний и до конца продолжает играть опасную для людей патологию. Впрочем, в конце фильма его учитель неожиданно изменяет себе: как только на горизонте появляется Терминатор (Алексей Серебряков), он безропотно складывает оружие и сдается милиции. Почему вдруг еще две минуты назад настроенный на отчаянное сопротивление герой покорно складывает оружие? Вопрос повисает в воздухе. Кроме зловещей маски персонаж Серебрякова ничего особенного в фильме не демонстрирует и экстрасенсорными способностями не обладает.

В фильме вообще полно неувязок и противоречий. Например, совершенно непонятно, почему Терминатор ездит на лошади по ночам и косит под всадника без головы из известного советского хита. Ведь режиссер Нейманд не ставит себе задачу создавать мистическую атмосферу и заигрывать с инфернальным. Его мышление (равно как и мышление автора сценария Константина Мурзенко) чересчур бытовое, потому и выходит, что самыми опасными злодеями здесь выступают бандиты, промышляющие разбором на запчасти угнанных машин, а не маньяк, что-то лепечущий себе под нос про ад и тех, кто его населяет. Колоритные бандюганы (которых сыграли Игорь Лифанов и продюсер Юсуп Бахшиев) хотя бы точно понимают поставленную перед ними «задачу»: изнасиловать Марину, пока она не сбежала и не забилась в очередную трубу. Что касается маньяка, то ему повезло меньше: «доктор»-сценарист хоть и прописал этому персонажу пространный монолог про прошлое учителя истории и подозрительную любовь к детям, но понять смысл его слов и их роль в раскрытии этого образа да и концепции фильма в целом практически невозможно.

Короче говоря, «Жесть» доказывает, по-моему, что пора объявить конкурс на образ маньяка в российском кино. В ином случае русский триллер так и останется похожим на ржавую жестянку вроде тех, которые все время попадаются под ноги главной героине фильма. Николай Лебедев, «маньячные» опусы которого («Змеиный источник», «Поклонник»), увы, погоды не сделали, все же хорошо понимал, что дабы триллер «выстрелил», необходимо соблюдать дистанцию между нормой и аномалией, добром и злом, не ввергать зрителя в состояние хаоса и паранойи от начала и до конца фильма, не запугивать его всем, чем можно и нельзя. В «Жести» изначально не было нормы и потому не может быть аномалии, каковая и проявляется только при наличии нормы. По большому счету этот мир не страшит, так как не таит в себе никаких секретов и парадоксов. А там, где нет места сюрпризам, как правило, не находится места и саспенсу.

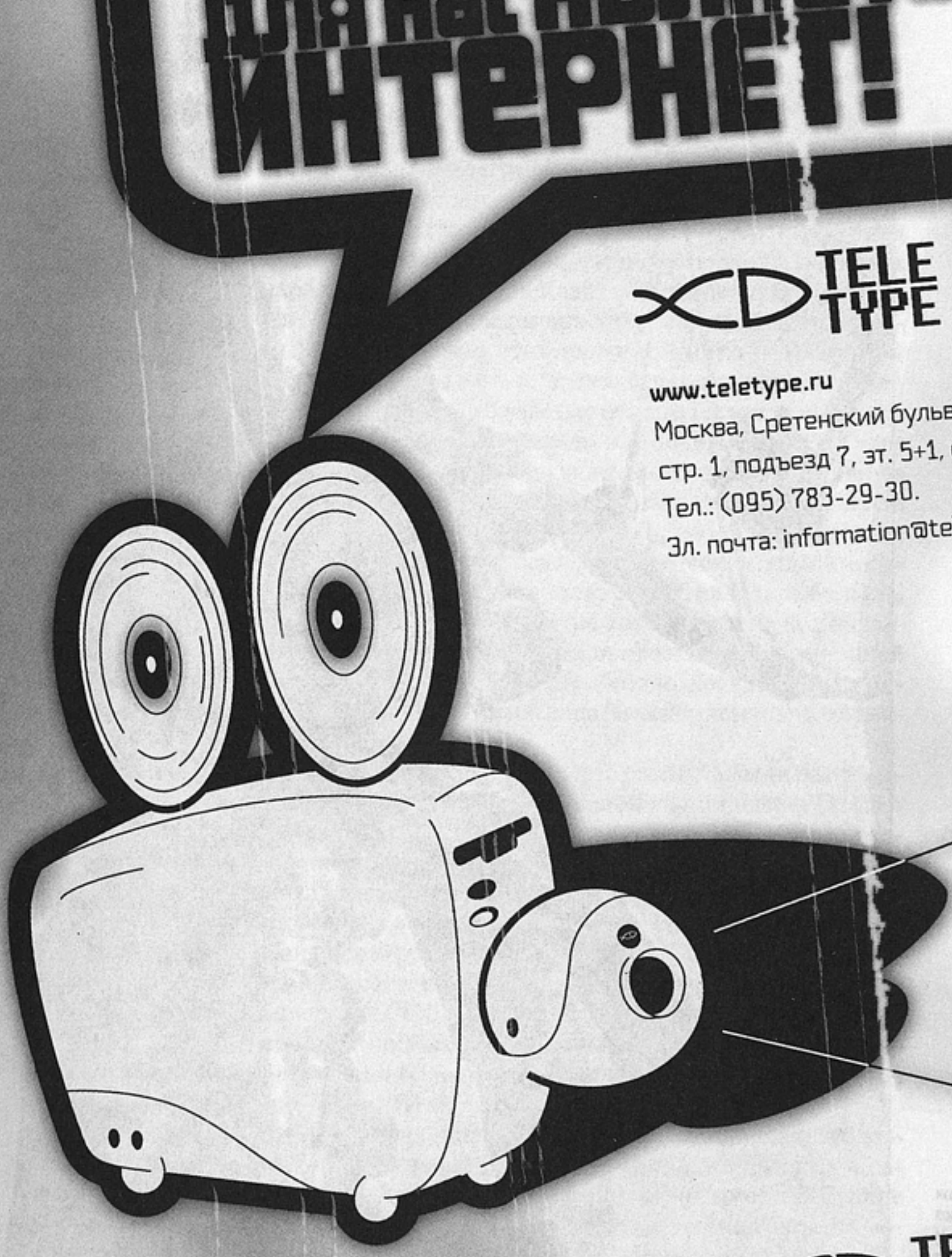
Впрочем, однажды авторы все же вспомнили о том, что надо бы удивить зрителя, показав здравомыслящего человека. Таковым предстал главврач из психушки в исполнении Сергея Шакурова. Обеспокоенный неуравновешенным состоянием журналистки, он вручил ей таблетки для хорошего сна. Если вы думаете, что авторы этим намекают на то, что, дескать, приключения героини — плод работы ее одурманенного лекарствами мозга, то ошибаетесь. Таблетки, как и многое другое в фильме, так и остались непродуманной мелочью.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

К О М М Е Н Т А Р И И

Демонтаж памятника «Рабочий и колхозница»

АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН

Искать врага в чужом

Россия изначально строилась как многонациональное и многоконфессиональное государство. Хотя роль славян была вроде бы доминирующей, но в реальности имел место симбиоз славянских, финно-угорских и тюркских народов, затем народов Кавказа, Средней Азии и Крайнего Севера. Присоединение народов проходило иногда по просьбе самих этих народов, иногда — в результате войн. Однако в итоге практически все народы начинали чувствовать себя частью общего государства. Классический пример — вайнахи, дольше и жестче всех сопротивлявшиеся включению в состав России, а затем составлявшие личную охрану российского императора и доблестно сражавшиеся за Россию, в том числе и против единоверцев мусульман. И это при том, что, в соответствии с официальной пропагандой, Россия была государством русских и православных. Краху империи в 1917 году «инородцы» часто сопротивлялись больше, чем сами русские. Впрочем, империя была быстро восстановлена под названием СССР, в котором интернационализм был провозглашен важнейшей составной частью новой идеологии. В целом это работало, хотя такими идиллическими, как их рисовала советская пропаганда, межнациональные отношения, конечно, не были.

И Российская империя, и СССР в период своего расцвета были растущими государствами с четко сформулированной национальной идеей. Национальной — в смысле государственной. Соответственно представители составлявших страну народов видели смысл в том, чтобы быть частью этой страны. Как только идея начинала ослабевать, тут же проявляли себя мелкие национальные идеи, национальные — в смысле этнические. Пышный всплеск отдельных этнических идей внес огромный вклад в гибель СССР, а теперь подтачивает и Россию. К тому же сегодня добавился процесс, не характерный ни для империи, ни, тем более, для СССР, — внешняя миграция. А вдобавок нарастает депопуляция собственно России, поскольку рождаемость не только среди самих русских, но и среди большинства других народов, населяющих Российскую Федерацию, не покрывает смертности.

Сегодня в России очень популярна точка зрения, объясняющая, что вымирание страны — это результат рыночных реформ, то есть падения жизненного уровня. Никакого отношения к реальности она не имеет. В Европе рождаемость примерно такая же, как в России, несмотря на многократно более высокий уровень жизни и социальных гарантий. Чем лучше живет чело-

век, чем больше женщина вовлечена в экономику, тем ниже рождаемость, это правило не знает исключений. Дети больше не являются гарантией безбедной старости, наоборот, они отвлекают от карьеры. В результате однодетная семья становится правилом, уровень благосостояния определяет лишь возраст, в котором родители решат этого единственного ребенка завести. Любое дальнейшее повышение уровня жизни ведет к большему вложению средств в единственного ребенка, гораздо реже — к появлению второго. Третьего и последующих детей заводят в исключительных случаях. Подобная модель поведения не обеспечивает даже простого воспроизводства населения, но ни в одной западной стране поломать ее не удалось. Есть подозрение, что это невозможно в принципе. Россия исключения не составляет, переход к этой модели начался еще в 60-е, а в 80-е, по сути, завершился. Быстрая российская депопуляция объясняется очень высокой смертностью. С этим злом бороться, безусловно, можно и нужно, но снижение смертности лишь замедлит сокращение населения, не отменяя общей тенденции. При этом для России депопуляция гораздо опаснее, чем для любой западной страны, учитывая гигантские размеры нашей территории и колоссальные природные ресурсы, которыми мы располагаем. Уменьшение населения в очень обозримой перспективе приведет к тому, что мы будет неспособны удержать эту территорию под своим контролем.

В такой ситуации внешняя миграция — важнейший фактор, способный поддержать численность населения на приемлемом уровне. Правда, есть важнейшее и непререкаемое условие — иммигранты должны стать лояльными гражданами страны. Если же этого не происходит, то миграция несет больше опасностей, чем дает преимуществ.

Россия располагала уникальными потенциальными возможностями: русские и представители других коренных наций РФ, проживающих в странах СНГ и Балтии, — бесценный миграционный ресурс. Да и в самих странах ближнего зарубежья многие представители титульных наций, если не сказать, их значительная часть, имели желание переехать в Россию, поскольку то, как реально воплощалась идея независимости в их государствах, их отнюдь не вдохновляло. Все эти люди имели общий с россиянами язык и менталитет, у них высокий уровень образования и квалификации, у каждого искреннее желание стать лояльным гражданином страны.

Был у России и еще один хороший ресурс — студенты из развивающихся стран. Многие из них, получившие российское высшее образование и знающие русский язык, также могли бы стать очень полезными и лояльными членами российского общества.

Увы, упущены оба ресурса. Упущены и властью, и обществом.

Изначально власть просто не понимала, зачем ей мигранты, хотя в начале 90-х они ехали в Россию миллионами. Их отправляли жить в умирающие деревни Центральной России, хотя приезжали-то к нам в основном горожане, а в заселении больше всего нуждался Дальний Восток. При этом и российские бюрократы, и простые граждане очень явно показывали, что мигрантов у себя они видеть не хотят, даже если те русские. В итоге очень многие мигранты вынуждены были либо уехать на Запад, либо вернуться туда, откуда приехали. И своим примером не допустить приезда других «русскоязычных».

Из-за этого миграция в Россию достаточно быстро приняла совсем другой, гораздо менее привлекательный характер. К нам поехали трудовые мигранты с целью устройства на самые непрестижные и низкооплачиваемые работы. Как правило, уровень образования этих людей оставляет желать лучшего. То есть качество миграции резко упало. Кроме того, своеобразие нашего миграционного и трудового законодательства, особая «прозрачность» границ и высочайшая коррупция в силовых и контролирующих органах таковы, что миграция приняла нелегальный характер. Как минимум это привело к неисчислимым потерям для бюджета страны, и речь идет об огромных суммах невыплаченного налога. Кроме того, возникли проблемы уже чисто крими-

нального свойства. Наконец, поведение некоторой части мигрантов выбивается из общепринятых в России норм, что стало одной из причин появления в российском обществе такого почти невиданного ранее явления, как ксенофобия.

Безусловно, однако, что истинная причина ксенофобии не в том, что мигранты отнимают рабочие места у россиян (они ведь выполняют ту работу, за которую россияне, даже самые бедные, категорически не берутся) и не в завышенной криминальности мигрантов (она действительно миф). И даже не в поведении некоторых «горячих южных парней» (по-настоящему на это могут жаловаться только русские жители Чечни, но их судьба как раз никого не волнует). Дело в том, что само российское общество разлагается изнутри. Оно понесло колоссальные потери в XX веке (от войн, репрессий, миграции, алкоголизма), а в его конце оказалось полностью деморализовано, утратив объединяющую идею и, соответственно, смысл существования.

Придать обществу искомую осмысленность существования должна была в первую очередь отечественная интеллигенция. Именно она была обязана заложить основу новой идеологии, сформулировать, какова будет новая Россия, дать стране смысл существования. Увы, интеллигенция оказалась, пожалуй, самой неадекватной частью российского общества, выполнив свою задачу с точностью до наоборот.

Вряд ли мировая история знает аналоги тому многоплановому моральному террору, которому подвергли собственный народ российские интеллигенты и журналисты в 90-е годы XX века. Они создали атмосферу всеобщей катастрофы и чувство полной безысходности, чем нанесли обществу колоссальный моральный и материальный ущерб. Вывоз капитала, падение рождаемости, наркомания, алкоголизм, а теперь и ксенофобия порождены не только реальными трудностями переходного периода, но и телевидением, книгами и газетами, которые сработали эффект «конца света».

Действительность между тем давала основания для отображения и чего-то светлого. Из одного только Августа-91 можно было сделать великолепный одухотворяющий национальный миф (в данном случае понятие «миф» не идентично понятию «не имевшее место в реальности») о том, как страна своими силами практически без крови прорвалась к свободе, свергнув один из самых варварских в истории человечества режимов. Причем, в отличие от Германии, которую нам любят приводить в пример, мы отвоевали себе свободу сами, одно это давало повод для национальной гордости.

Увы, почти все «создатели смыслов» оказались способны лишь на повторение чужих лозунгов и штампов. В итоге мы пришли к сегодняшней абсурдной ситуации, когда считается, что все хорошее, доброе и светлое — советское (или, гораздо реже, дореволюционное), а все плохое, несправедливое, гнусное — нынешнее. Какое-либо осмысленное национальное и государственное строительство при такой постановке вопроса невозможно. Нельзя идти вперед, повернув голову назад.

Подобная интерпретация собственной истории приняла, по сути, самоподдерживающийся характер. СМИ целенаправленно «опускают» людей, ориентируясь исключительно на низменные инстинкты и запросы социальных аутсайдеров. Чего-либо возвышающего принято стыдиться, лицемерно сокрушаясь при этом, как было хорошо и нравственно при «совке». В свою очередь, «опущенная» аудитория требует «опускать» ее дальше, формируя соответствующий рыночный запрос.

Естественным итогом тотального «опускания» стало тотальное непризнание собственной страны и властью, и обществом. Беспринципность, беззаконие и воровство приняли характер почти официальной идеологии. Подобное моральное разложение может привести к единственному итогу — к распаду общества. Ксенофобия стала одним из наиболее заметных явлений. Чем примитивнее общество, тем скорее его члены начинают искать врага в «чужих».

Тем более что в последние годы власть стала сознательно провоцировать подобные настроения.

Во-первых, к нацизму ведет вышеупомянутое «опускание», дебилизация общества посредством СМИ. Во-вторых, в том же направлении действует нынешняя пропаганда, когда от людей требуют быть патриотами, но почти всю историю современной России, начиная с августа 1991 года, объявляют позором и провалом. В-третьих, к этому добавляется массированная антизападная пропаганда, формирующая атмосферу «осажденной крепости». Наконец, мелкий «низовой» нацизм позволяет власти выглядеть «единственным европейцем», то есть силой, противостоящей нацизму или, как минимум, «меньшим из зол» по сравнению с ним. Таким образом, власть, конечно, скинхедов не выращивает, но они ей объективно выгодны.

Поэтому, хотя «борьба с фашизмом» сегодня занимает очень значительное место в официальной пропаганде, о реальной борьбе с ним не идет и речи. «Фашистами» провозглашаются политические оппоненты власти, при этом их реальные политические взгляды никакого значения не имеют (большая часть тех, кого агитпроп объявил «фашистами», являются откровенными либертарианцами). С настоящими фашистами никто бороться не собирается, о чем свидетельствует резкий рост преступлений на расовой почве, низкая раскрываемость этих преступлений и, главное, то, что даже тех нацистов, которые оказались на скамье подсудимых, судят по чисто уголовным статьям.

В итоге российское общество постепенно начинает «съедать» самое себя, отторгая даже коренных россиян, имеющих «неправильную» внешность. Об ассимиляции мигрантов и иностранных студентов и превращении их в российских граждан и говорить нечего. Именно ксенофобия и внутреннее разложение общества делают особенно опасной китайскую миграцию. Китайцы не ассимилируются, а становятся «передовым отрядом» китайской экспансии. Если хотя бы треть китайских мигрантов хотела стать лояльными гражданами РФ, это в значительной степени решило бы наши демографические и экономические проблемы. Более того, в этом случае, пожалуй, уже Пекин постарался бы ограничить переезд китайцев в Россию.

Пока у россиян есть остаточный иммунитет против нацизма, большая часть общества понимает его, нацизма, губительность для страны. Но тенденции, увы, крайне неприятны, учитывая, что ксенофобией заражается молодежь. Если количество перейдет в качество, крах страны будет почти мгновенным.

ЧТО И МЕЕМ

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Быть звездой

Тут довелось прочитать в одном глянцевом журнале, как одна поп-звезда поведала сочувствующему журналисту, что вот, мол, лезут всякие в ее частную жизнь. Понятно. Понятно, что дело журналиста лезть во всяческие подробности — профессия такая. И понятно, что ей, звезде, это неприятно. Но и понятно, что ей непонятно, кто она и по какой причине за таковую поп-звезду слывет. Так сказать, числится таковой номенклатурной единицей. То есть как раз именно благодаря тому, на что и жалуется. Ну, может, не исключительно по названной причине, но именно этот настырный интерес прессы является непременной составляющей сути и качества ее бытия в обществе и известности как звезды.

Проще — поп-звезда это ведь не та, что поет, хуже или лучше нечто изображает (лучше, конечно, чтобы лучше). Это совсем не то, что, скажем, оперная дива или классный музыкант, — другая профессия. Как, к примеру, прекрасная актриса не всегда кинозвезда, и наоборот. Именно специфический дар стягивать на себя внимание толпы и есть дар поп-звезды. Дар (коли наличествует) неподдельный и, как всякий истинный дар, неимитируемый. А уж там — поет наша звезда про зайку или про айсберг в океане, — второе дело. Даже порой и совсем никакое — не важно. Тем более что нынче, при нынешних финансовых и технических средствах, столько умельцев, что уж найдется, кому нехитрую песенку написать да и спеть за тебя. А твой дар — иной! Он выше! Я говорю все это совсем не в уничижительном или ироническом смысле (ну, может, если только совсем немножко-немножко в ироническом), а именно в специфически профессиональном. Наиболее откровенно проявился этот механизм в наше время — в случае с героями-исполнителями многочисленных телесериалов.

Так вот, надо если не понимать, то хотя бы ощущать помянутую предельную и откровенную публичность пусть не как единственную, но как неотъемлемую и основную часть данного специфического занятия, профессии и служения. Ну, немножечко рефлексировать по поводу этого. Хотя бы в такой вот трогательно невинной и наивной форме, как, помню, это объявилось в достаточно давние времена в ответе на один из вопросов некоего интервьюера Алены Апиной: Ну, нас, суперзвезд-то, очень немного». И вправду — немного. Взялась быть суперзвездой — неси повинность. Иди в люди и на люди. Ведь в поп-героев бедные доверчивые люди инвестируют столько своих надежд и несбывшихся желаний, что, естественно, не могут им позволить где-то там прятаться со своими тайнами и со своей шикарной жизнью.

Точно так же происходит и с политиками, ставшими ныне подобными же поп-фигурами. Так что уж, пожалуйста, — выставляй на люди всех своих Моник Левински. Мы выбирали тебя целиком и полностью, а не какой-то там частью, чтобы другие принадлежали другим, а наши душевные и жизненные инвестиции постоянно были под угрозой чьей-то коварной апроприации.

Ну, если хотите, такой вот вариант пожизненной программы «За стеклом». Или как в старом анекдоте про одну известную эстрадную певицу советских времен. Она выходит на сцену и объявляет, что у нее пропал голос. Из зала ей отвечают: «А не надо петь. Ты ходи, ходи!» (Особенно при нынешних-то фонограммах.)

Так вот, если ты поп-звезда, значит, и выстраивай систему игры и манков, изредка, почти по-шпионски, выпадая из внимания публики и снова с триумфом возвращаясь на страницы таблоидов. И эти игры — тоже составная часть таланта. А не нравится или не можешь — уходи. Вернее, тебя уйдут самого. И очень даже быстро.

В отличие, скажем (вот недурной пример игры, но другой), от Пелевина, который ведет себя, как культовая (а не поп) фигура, обволакивая свою жизнь таинственностью и неподглядываемостью. Посмотрел бы я, как с такой манерой презентации своего имиджа он стал бы поп-звездой! Поп-звезда всегда должна быть на виду. Это ее тяжкий труд и одновременно блаженство. В общем, не верьте им, когда они говорят, что устали от домогательств поклонников. Вернее, верьте как уставшим людям, но не верьте как звездам.

Надо заметить, что подобные проблемы были и у поп-принцессы Дианы, не совсем понимавшей, какую роль она исполняет в этом мире, что в конечном итоге в немалой степени способствовало ее трагическому концу. Ну, представьте себе, скажем, Мадонну, на дикой скорости удирающую со своим любовником от злонамеренных папарацци в безумном автомобиле. Уж как-нибудь вывернулась бы, и только себе на пользу. На пущую пользу своему имиджу.

Вот и Киркоров. Понятно, что его — в его исключительности — донимают всякие мелкие шавки. Ясно дело, что артисты ранимы и неадекватно обидчивы. Но даже если и принять эту ситуацию в подобной трактовке, все равно остается проблема профессиональной этики, в пределах которой и скандал должен быть обставлен, как некое артистически богемное действо (иногда даже и с чертами отвратительности, но ни в коей мере пошлости и занудности, как в случае с нашим героем). А то получится, как в том анекдоте: «Хочется поиграть на рояле». — «Так вот он. Играй!» — «Да? А я его себе как-то по-другому представлял».

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

«Всякие мойши и абрамы захотели занять наши места!»

Согласно известной апории Зенона Элейского, быстроногий Ахилл никогда не может догнать черепаху. Так и советскому военно-промышленному комплексу в конце 1940-х годов никак не удавалось догнать Запад. Усилия практически всей экономики разрушенной войной страны были мобилизованы и сконцентрированы на том, чтобы выиграть военное соревнование с Западом. В этот процесс были вовлечены миллионы людей — от главных конструкторов до рядовых рабочих, от маршалов до солдат. К каждому из них невозможно было приставить чекиста. И хотя все, что касалось обороны страны, традиционно окружалось завесой тотальной секретности, во время лекций по международному положению, во время бесед с агитаторами при проведении избирательных кампаний и даже во время обычных политинформаций люди задавали вопросы: «Есть ли у нас атомная бомба?», «Какие принимаются меры по производству атомной бомбы?» Тогда это волновало всех. Особенно активно такие вопросы задавали осенью 1946 года, когда в стране уже начался голод, унесший жизни почти двух миллионов человек.

Естественно, что даже среди участников советского «Уранового проекта» практически никто не догадывался о той решающей роли, которую сыграли материалы разведки в успешной реализации проекта. Все данные разведки своевременно предоставлялись в распоряжение академика Игоря Васильевича Курчатова, который в целях конспирации не должен был даже ближайшим сотрудникам рассказывать о получении информации по каналам разведки. И лишь в отдельных исключительных случаях он, испросив на это разрешение, знакомил с некоторыми материалами своего ближайшего помощника профессора Харитона. Пройдут годы, и академик Юлий Борисович Харитон признается: советская атомная бомба создавалась по американскому образцу. Для многих непосредственных участников советского «Уранового проекта» это признание стало настоящим шоком, и сам Харитон это отлично осознавал: «Можно понять чувства здравствующих ныне ветеранов, которые первый заряд, а если сказать точно, то схему первого заряда, считали тогда достижением советских ученых и конструкторов».

Сталин предвидел возможность подобного потрясения. Его волновало не столько далекое будущее, сколько ближайшее настоящее. Впервые власть в СССР зависела от научно-технической интеллигенции. Будущее политической элиты страны было в руках тех, кому предстояло разгадать секрет создания атомной бомбы и обеспечить средства ее доставки. Вождь не сомневался в лояльности академика Курчатова. Для Игоря Васильевича интересы

государства всегда были превыше всего. Но кто мог поручиться за рядовых участников «Уранового проекта» и за то, с каким мироощущением будут делать свое дело многочисленные ученые и конструкторы? Нельзя было исключить возможность возникновения мыслей о том, почему приоритет в создании ядерного оружия принадлежит Западу, а не СССР и почему мы слепо копируем западную технику. Мы что, не в состоянии создать свою?

Послевоенные бытовые реалии делали такие рассуждения весьма вероятными. Во время войны миллионы советских людей побывали за границей и познакомились с бытовой культурой Запада. «Сколько еще лет нам нужно, чтобы достичь западноевропейский уровень? Пожалуй, тысячи лет мало будет. В Бадене есть три кинотеатра и один драматический. В кино идут преимущественно австрийские фильмы, в основной массе замечательные фильмы, наши против них кажутся серыми и бесцветными». Эти слова написал красноармеец Пономарев в письме к своему знакомому, и он не был одинок в своих рассуждениях. После войны трудно было найти человека, по нескольку раз не посмотревшего трофейные фильмы «Тарзан», «Серенада Солнечной долины», «Сестра его дворецкого», «Сказки Венского леса», «Большой вальс», «Девушка моей мечты», — именно из этих знаковых кинолент послевоенной эпохи «винтики» получили представление о «красивой» заграничной жизни. Миллионы советских семей в годы войны и после ее окончания неоднократно сталкивались, хотя и в разной степени, с заграничными товарами. От американской тушенки до «студебекеров» — армейских грузовых автомобилей грузоподъемностью две с половиной тонны, в большом количестве поставлявшихся в СССР по ленд-лизу. От американских кожаных пальто до английского шинельного сукна. От трофейных немецких биноклей, планшетов, кожаных ремней и фонариков до опасных бритв, ножей из нержавеющей стали и пистолетов. Всегда элегантный, подтянутый и чисто выбритый начальник Генштаба генерал армии А.И.Антонов предпочитал бриться опасной бритвой немецкой фирмы «Золинген». Начальник артиллерии Красной Армии Главный маршал артиллерии Н.Н.Воронов и командующий 4-м Украинским фронтом генерал армии А.И.Еременко в качестве личного оружия использовали трофейные пистолеты системы «Вальтер». В этом не было ничего экстравагантного, так поступали почти все советские полководцы и военачальники. Именно трофейные пистолеты в подарочном исполнении использовались во время войны в качестве наградного оружия или престижных подарков, предназначенных для маршалов и генералов. Если даже высшие советские военачальники отдавали предпочтение трофейным немецким пистолетам системы «Вальтер», а не отечественным ТТ, то что говорить о прочих генералах и офицерах? И тот, кто не сумел раздобыть элитный «вальтер», довольствовался более распространенным парабеллумом.

Мой отец Аркадий Семенович Экштут пошел добровольцем в армию в 1942 году, начал войну командиром огневого взвода, а закончил ее начальником разведки артиллерийского дивизиона. Уже в 43-м, под Запорожьем, обзавелся трофейным парабеллумом и не расставался с ним до конца войны. А воевал отец до 12 мая 1945 года: бои в районе Праги продолжались и после безоговорочной капитуляции гитлеровской Германии. Из других трофеев, которые у фронтовых разведчиков всегда водились, отец оставлял себе только карандаши и картографическую бумагу — его любовь к хорошим принадлежностям для письма передалась мне по наследству. Отец так объяснял мне логику своего поведения: он боялся, что после его весьма вероятной гибели в бою сослуживцы будут разбирать его имущество и найдут злополучные трофеи, а он и после смерти стыдился прослыть барахольщиком. Отец был родом из городка Белая Церковь, и все, что он увидел в Германии, его поразило. Его несказанно удивили не только сами комфортабельные дома побежденных немцев, но и то обстоятельство, что в каждом доме была уборная. До этого момента он простодушно полагал, что туалет обязательно должен располагаться на достаточном расстоянии от дома, чтобы запах не достигал

жилья. Европа предлагала качественно иной уровень бытовой цивилизации, и мой отец, несмотря на свою молодость, это очень хорошо понял. Его ошеломили и обилие консервированных овощей и фруктов, и изобилие разнообразной бытовой техники в немецких домах. Стиральные машины, газовые плиты, электрические чайники, кофемолки и кофеварки были в домах обычных немцев среднего достатка.

Власть была прекрасно осведомлена о настроениях победителей, увидевших, как живут побежденные. Секретарь ЦК Жданов откровенно признался генералу Д.Т.Шепилову: «Наши люди проявили столько самопожертвования и героизма, что ни в сказке сказать, ни пером описать. Они хотят теперь хорошо жить. Миллионы побывали за границей, во многих странах. Они видели не только плохое, но и кое-что такое, что заставило их задуматься. А многое из виденного преломилось в головах неправильно, односторонне. Но так или иначе, люди хотят пожинать плоды своей победы, хотят жить лучше: иметь хорошие квартиры (на Западе они видели, что это такое), хорошо питаться, хорошо одеваться». Чтобы познакомиться с немецкой бытовой техникой, было вовсе не обязательно в составе войск Красной Армии побывать за границей. После войны советский черный рынок был наводнен множеством разнообразных трофейных вещей. И хотя дорогие заграничные товары — от автомобилей и велосипедов до радиоприемников и патефонов, от швейных машинок и аккордеонов до кофемолок и кабинетных часов — были доступны немногим, миллионы людей смогли увидеть эти товары и оценить их высочайшее качество. Отечественные товары народного потребления, выпуск которых после войны никак не удавалось наладить в нужном количестве, заметно уступали заграничным по своим невысоким потребительским свойствам. И никакие агитаторы не могли, да и не пытались, доказать «винтикам» обратное. От всего этого был один шаг до рассуждений о нашей второсортности.

И тогда товарищ Сталин решил нанести превентивный удар. Он начал борьбу не столько против реально существующего, сколько против весьма вероятного «низкопоклонства перед Западом». Эта борьба была объявлена в тот момент, когда СССР еще не имел ни ядерного оружия, ни средств его доставки и когда в стране только развернулась работа по копированию образцов зарубежной военной техники: ядерного оружия, стратегического бомбардировщика и ракет.

Так началась борьба с космополитизмом. Она включала в себя две составляющие: идеологическую кампанию по искоренению «низкопоклонства перед Западом» и государственный антисемитизм.

Уже через несколько лет после окончания войны власть очень хорошо осознала как ограниченность собственных ресурсов, так и степень нарастающей раздраженности в обществе. Знала власть и о том, что многие «винтики» разуверились в том, что хоть когда-нибудь для них наступит лучшая жизнь. Простым людям не хватало как товаров, так и денег — и улучшений не предвиделось. И тогда власть использовала последний довод — евреев. Антисемитские настроения, подобно углям, постоянно тлели в среде тех, кто был недоволен своей жизнью. В поворотные моменты истории, которые сказывались на частной жизни даже очень далеких от политики людей, тлеющие угли антисемитизма разгорались ярким пламенем. Именно евреев темные люди обвиняли если не в непосредственном ухудшении своей собственной жизни, то в том, что они, евреи, умеют устраиваться лучше других и не несут наравне со всеми общие для всех тяготы и лишения. Это был архетип коллективного бессознательного малоразвитых, плохо образованных людей, предки которых искренне верили в то, что евреи распяли Христа и пьют кровь христианских младенцев.

В начале войны, когда миллионы людей были вынуждены покинуть места своего обитания, весь народ испытал трудности, связанные с эвакуацией, поиском новой работы, приобретением продуктов питания как по карточкам, так и на рынке... Произошел одновременный взлет и самых высоких, и низ-

менных чувств. В этих чрезвычайных обстоятельствах евреи стали восприниматься как чужаки, причем чужаки хитрые и изворотливые. Москвичи, не успевшие эвакуироваться из города, обвиняли евреев в том, что они заполонили собой поезда, идущие на Восток: «Хотели уезжать, просидели сутки на вокзале и пришли обратно — нет поездов. Едут из Москвы одни евреи в электрических вагонах, куда бежать — не знаю...» В дни битвы за Москву военная цензура просматривала всю исходящую и поступающую корреспонденцию. С 1 по 15 ноября 1941 года было просмотрено 2 626 507 писем. Факты антисемитских настроений были отмечены и среди населения столицы, и среди красноармейцев: «В Москве не увидишь еврея, все убежали, начиная с больших начальников... Ведь кому-кому, а евреям в первую очередь надо защищать Москву. СССР ведь единственная страна, которая делает им поблажку. Ведь евреев в Москве было процентов до 75 от жителей города, большинство занимали руководящую работу... Наше правительство сделает большую ошибку, если обратно их пустит в Москву...» — было в одном из частных писем. И в других: «Евреи эшелонами бегут на север, надеясь, что русский из боя выйдет с победой и они заживут с хозяйской рукой...», «Обидно на евреев. До войны у них и [жил] площадь, и все [было], а как Москву защищать, так разлетелись. Логически рассуждая, зачем евреев земля держит?..»

Весной — летом 1943 года в Москве исподволь начались антиеврейские чистки. Никаких письменных директив дано не было, однако устные указания подобного рода стали даваться все чаще и чаще. Жертвы кадровых чисток не желали мириться со своей участью и пытались восстановиться на работе, настаивая на официальном разъяснении причин своего увольнения. Власть оказалась в непростой ситуации. Историк Г.В.Костырченко дал превосходный анализ сложившейся противоречивой ситуации: «В отличие от мононациональной нацистской Германии, официальный антисемитизм в многонациональном и декларативно интернационалистском Советском Союзе не носил тотального характера, развивался медленнее и, самое главное, не имел легитимного статуса». Именно отсутствие этого легитимного статуса и заставляло власть прибегать к весьма изощренным формам мимикрии своих истинных намерений. С одной стороны, решительно пресекалась любая попытка связать воедино различные факты, говорящие о наличии государственного антисемитизма в различных сферах жизни общества. Власть утверждала, что факты носят случайный характер. С другой стороны, законное стремление евреев защитить свои права стало квалифицироваться как проявление «еврейского буржуазного национализма». Однако пока шла Великая Отечественная война, проблемы кадровых чисток затрагивали интересы относительно небольшой части советского общества и разговоры об этом не выходили за пределы узкого круга интеллигенции.

Архивные документы неопровержимо свидетельствуют, что во время войны, обострившей тяготы и лишения, вспышки бытовой юдофобии были зафиксированы не только на Украине, территория которой была временно оккупирована гитлеровской Германией, но и в Узбекистане, Казахстане, Киргизии. Информаторы постоянно фиксировали антисемитские высказывания, распространяемые среди москвичей. После окончания войны политика государственного антисемитизма в немалой степени опиралась на эти настроения. Так как недовольство советской властью очень часто принимало форму бытового антисемитизма, власть попыталась канализировать это недовольство и направить его в нужное ей, власти, русло. На евреев гораздо проще, чем на начальников, можно было все свалить и объяснить «винтикам», кто виноват.

Борьба против «низкопоклонства перед Западом» постепенно превратилась в ничем не прикрытую антисемитскую кампанию. В одной точке пространства и времени сошлись воедино застарелый антисемитизм Сталина, логика аппаратной борьбы за власть, резко возросшая конкуренция в среде творческой и научной интеллигенции, бытовая юдофобия масс. Еврейское происхождение стало считаться достаточным основанием как для вытеснения

человека из центрального аппарата, так и для увольнения с любой руководящей работы. В той подковерной борьбе, которая никогда не прекращалась в высших эшелонах власти, противоборствующие группировки стали активно разыгрывать «еврейскую карту».

Официально культивируемый перед войной пролетарский интернационализм не мог не отойти в тень, уступив место в годы войны национальным чувствам. В 1943 году был распущен Коминтерн, после чего апелляция к пролетарскому интернационализму потеряла свою актуальность. Дело дошло даже до того, что командующий 66-й армией генерал Алексей Семенович Жидов еще в конце 1942 года через Военный совет фронта обратился в Ставку, то есть фактически к Сталину, с просьбой заменить в фамилии букву «и» на букву «а». Генерал не хотел, чтобы его фамилия вызывала нежелательные ассоциации, и Сталин должным образом оценил толерантность военачальника. Просьба была удовлетворена и соответствующим образом оформлена. Армия генерала Жадова отличилась в боях и в апреле 1943 года была преобразована в 5-ю гвардейскую, а сам командарм закончил войну генерал-полковником и Героем Советского Союза. После войны Жадов продолжал успешно продвигаться по службе, получив после смерти Сталина звание генерала армии и занимая ряд ключевых постов в Вооруженных силах. И никто и никогда не вспоминал о том, что он сменил фамилию. Однако это было единичным исключением из общего правила.

После войны даже смена фамилии уже не могла изменить жизнь и судьбу. Вскоре после Победы вождь показал, как следует поступать с лицами «определенной национальности», если они занимают ключевые посты. Генерал-лейтенант Арон Гершевич Карпоносов был начальником Главного организационного управления Генерального штаба и по должности являлся заместителем начальника Генштаба. Генерал армии С.М.Штеменко, во время войны возглавлявший Оперативное управление Генерального штаба, очень тепло вспоминал своего сослуживца: «Это был настоящий генштабист — умный, очень трудолюбивый и исполнительный, вежливый, но мягкий и немного робкий. Порученный ему участок работы он знал очень хорошо, вел дело умело и тщательно и всегда говорил правду. Но вот по службе ему как-то не везло». Во время войны Сталин несколько раз порывался снять Карпоносова и так и не присвоил ему звание генерал-полковника, хотя занимаемый Ароном Гершевичем высокий пост предполагал именно такое воинское звание. «Мы не раз с А.И.Антоновым (на завершающей стадии войны — начальник Генштаба. — *С.Э.*) слышали от Сталина нелестные отзывы о Карпоносове, хотя Верховному главнокомандующему было известно, что дело свое тот знает и ведет хорошо», — вспоминал Штеменко. Однако осенью 1946 года генералиссимус тоном, не терпящим возражений, распорядился освободить генерала Карпоносова от занимаемой должности в Генеральном штабе и назначить его заместителем начальника штаба Приволжского военного округа. Генерал-лейтенант был назначен на полковничью должность, которую он занимал еще до войны. Как вспоминал генерал-лейтенант П.А.Судоплатов: «Ситуация еще более ухудшилась в 1947 году. Я помню указания Обручникова и Свинелупова, заместителей министров госбезопасности и внутренних дел по кадрам, не принимать евреев на офицерские должности в органы госбезопасности». Аналогичным образом обстояли дела в других министерствах и ведомствах.

В 1943 году секретарем партийного комитета МГУ стал доцент физического факультета Василий Федорович Ноздрев, креатура известного секретаря ЦК. У него была вполне достойная биография: участник событий на Халхин-Голе, воевал во время Великой Отечественной войны, был ранен и награжден. Секретарь ЦК в течение двух лет давал секретарю ряд указаний сверху, «направленных на укрепление Московского университета как одного из крупнейших центров русской науки и культуры». О том, какой смысл был вложен в эти слова, свидетельствуют докладные записки Ноздрева. Секретарь парткома обратил внимание секретаря ЦК на то, что большинство ведущих

ученых МГУ составляют евреи, которые якобы не берут к себе на обучение в аспирантуру русскую молодежь. Доцент Ноздрев был прекрасно осведомлен о взглядах своего патрона, поэтому не стеснялся четко сформулировать суть проблемы: «Надо сказать, что тяга еврейской молодежи в аспирантуру и в университет очень большая, и если в этом отношении не встать на путь регулирования, то уже не более как через год мы вынуждены будем не называть университет «русским», ибо это будет звучать в устах народа комично». И секретарь парткома, и секретарь ЦК — каждый на своем месте — занялись этим регулированием, которое продолжалось недолго. В мае 1945 года секретарь ЦК умер, а лишившийся своего покровителя доцент Ноздрев не был переизбран секретарем парткома. Стремясь обрести нового покровителя, на сей раз в лице секретаря ЦК Жданова, доцент написал ему пространное письмо на девяти страницах, в котором подробно рассказал о борьбе с «засоренностью» МГУ евреями и о своих заслугах перед русской наукой: «Учитывая большую опасность монополии одной национальности в области науки, тем более обладающей рядом отрицательных качеств, я поставил этот вопрос перед А.С.Щербаковым, который и обратил самое серьезное внимание на это. В течение 1944—1945 гг. нам удалось резко изменить состав студентов и аспирантов университета, если бы, например, такая политика была проведена последовательно хотя бы одно десятилетие, то это бы решило проблему подготовки кадров русской интеллигенции». Из-за Ноздрева ряд ведущих физиков — Фок, Ландау, Хайкин — были вынуждены покинуть МГУ. Доцента не смутило даже то обстоятельство, что они были заняты разработкой ядерной проблемы: «Современная обстановка требует от нашей партии не уступок некоторым ученым в надежде, что они создадут атомную бомбу, а непримиримость ко всяким отступлениям от марксизма-ленинизма, ибо это оружие сильнее любой бомбы».

Однако власть не могла позволить себе роскошь рассуждать подобным образом. Ей срочно нужна была атомная бомба. И ради овладения ядерным оружием власть готова была поступиться чистотой своих идеологических принципов. Периодически проводившиеся антиеврейские чистки до времени не затрагивали тех, кто был занят обеспечением обороноспособности страны. Но едва секрет атомной бомбы был разгадан, как государственный антисемитизм проявился и здесь. Власть не пощадила ни разведчиков, ни ученых. Генерал-лейтенант Судоплатов, возглавлявший глубоко засекреченный отдел «С» НКВД–МГБ, который осуществлял координацию деятельности разведки по атомной проблеме и обеспечивал все контрразведывательные мероприятия в атомной промышленности, вспоминал, что жертвами антисемитской кампании стали даже те советские разведчики, без усилий которых советские ученые не получили бы ценнейшую информацию, связанную с созданием ядерного оружия. Правда, даже прагматический подход власти к ученым далеко не всегда проводился последовательно. Если наиболее даровитых ученых и конструкторов власть была вынуждена оставить на занимаемых местах, то рядовых исполнителей еврейского происхождения даже из оборонных институтов увольняли в массовом порядке. И дело здесь было не только в незатухающей идейной борьбе с «безродными космополитами».

После того как в 1946 году по инициативе Сталина научным работникам и преподавателям вузов стали платить за ученую степень и ученое звание, их жалованье возросло в несколько раз. Так был подведен солидный экономический базис под политику государственного антисемитизма. Юдофобы получили основание упрекать евреев в том, что те сознательно стремятся занять хлебные и теплые места в сфере науки. Началась цепная реакция нездоровой конкуренции: под знаменем борьбы «за национальную чистоту русской науки» можно было добиться увольнения конкурента и занять его место. Заместитель заведующего Агитпропом ЦК Ф.М.Головенченко, практически руководивший кампанией против «безродных космополитов», выступая на партактиве в подмосковном городе Подольске, сказал: «Вот мы говорим — кос-

мополитизм. А что это такое, если сказать по-простому, по-рабочему? Это значит, что всякие мойши и абрамы захотели занять наши места!»

Итак, антисемитская кампания, пик которой пришелся на конец января — март 1949 года, набирала обороты и не прекращалась до смерти Сталина. В истории этой кампании был один очень важный момент, который до сих пор не привлек внимания исследователей. 30 января 1947 года вождю было направлено большое личное письмо на четырех страницах, напечатанное на официальном бланке с грифом «Директор Научно-исследовательского института физиологии Академии наук СССР. Академик Л.С.Штерн». Бланк был призван подчеркнуть официальный статус автора письма. Уже одно это было поразительной бестактностью. Товарищу Сталину личные письма на бланках не писали. По неписаным бюрократическим законам писать письмо на бланке можно было лишь в том случае, когда обращаешься к нижестоящему, докладываешь вышестоящему или о чем-то его просишь. Однако здесь был принципиально иной случай.

Академик Лина Соломоновна Штерн с высоты своего научного величия решила дать вождю всех времен и народов ряд медицинских советов. Действительно, здоровье вождя было сильно расшатано войной, и он с 8 сентября по 21 декабря 1946 года находился в отпуске. Уже первый абзац письма не мог не вызвать сталинский гнев: «Разрешите представить Вам в нескольких словах некоторые соображения, которые у меня возникли в результате длительного изучения вопроса об основных причинах старения животного организма, в частности преждевременной старости человека». С поразительным простодушием, граничившим с глупостью, академик Штерн адресовала вождю следующий пассаж: «В первую очередь необходимо отменить «ночное бдение», ставшее в последнее время настоящим бичом. В большинстве случаев это могло бы быть сделано без особого ущерба для дела». Ответ на письмо не последовал. Прошло полтора года. Академика Штерн освободили от обязанностей директора института, а ее бывший институт со всем штатом, помещениями, оборудованием и ассигнованиями был передан из системы Академии наук СССР в систему Академии медицинских наук, что означало автоматическое снижение категории. Этот вопрос рассматривался на Секретариате ЦК, который рекомендовал назначить преемником Штерн академика Константина Михайловича Быкова. Прочитав записку, подготовленную министром здравоохранения СССР Е.Смирновым, Сталин написал: «ТТ. Жданову, Смирнову. Приветствую К.М.Быкова на новом посту! Мы виноваты в том, что светила науки вроде К.М.Быкова всё еще находятся в тени, а случайные метеоры вроде Штерн занимают руководящие посты. Пора кончать с мерзостью. И.Сталин». Если судить по последней фразе, нескрываемое раздражение вождя против Штерн вырвалось наружу. В январе 1949 года академик Штерн, член президиума ЕАК, была арестована и в 1952 году по делу Еврейского антифашистского комитета осуждена к лишению свободы на три с половиной года с последующей ссылкой в Казахстан. Остальные ее подельники были расстреляны. Лину Соломоновну реабилитировали в 1954 году, вскоре после смерти Сталина.

Если явную бестактность академика Штерн вождь еще мог объяснить ее житейской недалекостью, то оперативные материалы, связанные с общественной деятельностью народного артиста СССР Соломона Михайловича Михоэлса, не могли не вызвать у Сталина чувство крайнего возмущения. Михоэлс был председателем Еврейского антифашистского комитета и в этом качестве пользовался громадной популярностью как у советских, так и у зарубежных евреев. Силою вещей ЕАК превратился во влиятельную общественную организацию, которая вовсе не была ручной, легко повинующейся и подчиняющейся чьей бы то ни было воле. Более того, советские евреи стали видеть в ЕАК защитника своих интересов и побуждали Комитет к более активным действиям. Процитирую генерал-лейтенанта Судоплатова: «Поведение Михоэлса, выступавшего от имени возвращавшихся домой евреев, его осведомленность о совершенно секретных зондажных подходах советского руковод-

ства к сионистам не просто встревожили Сталина — они усилили его подозрительность. И действительно, только представьте себе: в советской системе с ее строгой иерархией неожиданно появляется человек, пользующийся международным авторитетом и безупречной репутацией, и начинает действовать по своей собственной инициативе».

Однако в течение ряда лет Сталин был вынужден мириться с таким поведением Михоэлса. Гениальный актер и режиссер был вовлечен в большую политическую игру, которую во время войны и после ее окончания вел Сталин. Первоначально Сталин намеревался, прельстив союзников по антигитлеровской коалиции идеей создания Еврейской ССР в Крыму, получить от Запада десять миллиардов долларов в кредит. Вождь рассчитывал использовать этот долгосрочный кредит на восстановление разрушенного войной хозяйства. У ЕАК уже был успешный опыт в делах подобного рода. Во время войны благодаря деятельности Комитета и лично Михоэлса, поехавшего в США, СССР получил несколько десятков миллионов помощи от международного еврейства. Однако вскоре после окончания войны Сталин отказался от своего плана. Он больше не желал идти на создание новой союзной республики и уже не рассчитывал на материальную помощь Америки. Но дело было сделано. И сам Михоэлс, и подведомственный ему ЕАК приобрели очень большой вес не только в СССР, но и на Западе. «Михоэлс пользовался мировой известностью и, безусловно, был сильной, незаурядной личностью, поэтому в условиях тоталитарного режима того времени не могло быть и речи о применении к нему отработанной схемы ареста и расправы, прикрытой фиговым листком судебного разбирательства», — писал Судоплатов.

13 января 1948 года Михоэлс был убит по тайному приказу Сталина, или, выражаясь официальным языком чекистов, ликвидирован в так называемом специальном порядке. Вспомним, что составленное в годы войны спецсообщение военных контрразведчиков об умонастроениях советских писателей заканчивалось такой зловещей фразой: «Приняты меры активизации разработок и подготовки их к оперативной ликвидации». Спецсообщение было подписано майором госбезопасности Шубняковым. Спустя пять лет именно он, к тому времени уже полковник МГБ, оказался среди непосредственных исполнителей тайного приказа Сталина. Сталин распорядился наградить всех участников ликвидации Михоэлса. «За успешное выполнение специального задания Правительства» шесть человек были удостоены боевых орденов: Красного Знамени, Отечественной войны и Красной Звезды. В закрытом Указе слово «Правительство» было напечатано с прописной буквы. Это означало, что ордена даны за выполнение личного задания самого Сталина. Примечательно, что непосредственные убийцы — старший лейтенант Круглов и полковники Лебедев и Шубняков — получили ордена Отечественной войны 1-й степени. Этот орден стал первой наградой, учрежденной во время Великой Отечественной войны и специально призванной подчеркнуть заслуги орденоносца, проявленные им именно во время войны с немецко-фашистскими захватчиками. После окончания войны этим орденом награждали крайне редко. Прошло без малого тысяча дней после Победы. Вождь расценил убийство Михоэлса как продолжение Отечественной войны и распорядился наградить убийц именно этим орденом.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

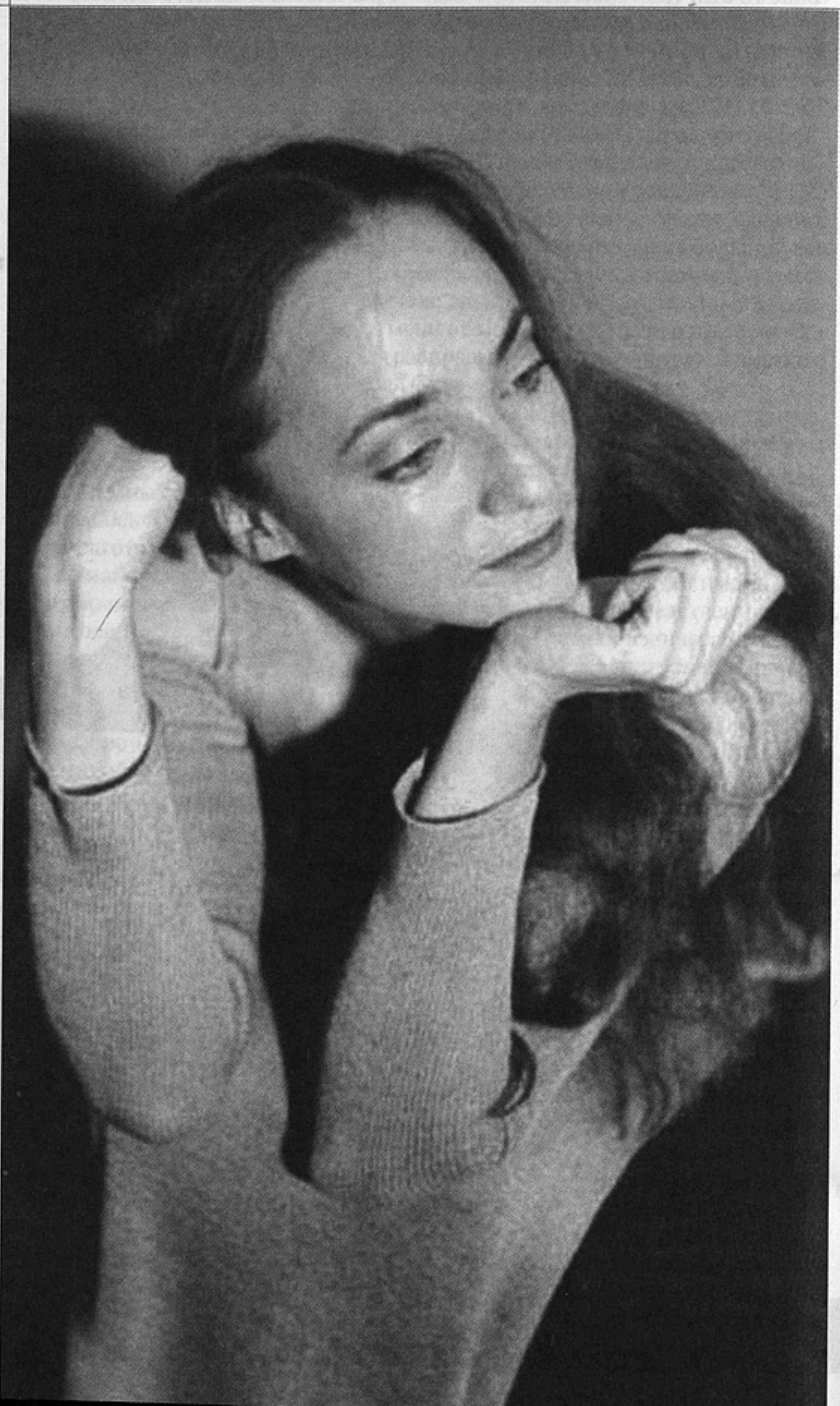
Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



Галина Тюнина

ГАЛИНА ТЮНИНА:

«Слава пройдет и забудется»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Зоя Кошелева. Ты в кино снимаешься мало. Почему?

Галина Тюнина. Я актриса театральная, для меня работа в театре гораздо важнее. А кино требует от артиста предельной концентрации. Если актер часто работает на съемочной площадке, он не успевает концентрироваться и его внутренний мир дробится, теряет цельность. За год я снялась в нескольких картинах, и это, как оказалось, очень тяжело. И, по моему внутреннему ощущению, неправильно. Работа над ролью — дело серьезное, не терпящее суеты и торопливости, каждая роль требует времени, привыкания.

З.Кошелева. Про тебя известно, что ты в каких попало картинах не играешь, роли в кино выбираешь осторожно. Поэтому лично мне совершенно непонятно, почему ты согласилась играть в одном из «Дозоров», попсовость и конъюнктурность которых, на мой взгляд, очевидны. Быть может, сценарий был гораздо интереснее и глубже того, что получилось на экране?

Г.Тюнина. Решение сниматься в этом проекте я приняла далеко не сразу. Мне показалось любопытной линия моей героини. Но в первую очередь мой интерес объясняется тем, что эта история — фантазийная. Согласись, что наше кино сейчас задавлено псевдореальностью и имитацией быта, хотя на самом деле то, что мы видим на экране, это не реальность и не быт, это показная бытовуха, плод больного воображения авторов. Все это чушь, обман и жалкая иллюзия. Ничего подобного в жизни нет и быть не может. Меня раздражают навязываемые нам герои — бандиты, проститутки, нувориши и так далее. Мне они совершенно не интересны, как, я уверена, и большинству зрителей. И когда среди всего этого мусора попадается вдруг некая история, которая не имеет ничего общего с очередной попыткой имитировать какую-то непонятную мне реальность, и автор настолько свободен, что запросто населяет вымышленное пространство вампирами, колдунами и прочими фантазиями, мне становится любопытно. К тому же режиссер признался, что у него нет четкого представления о том, как это снимать, — мне было предложено совместное творчество. Я согласилась именно из-за самой возможности свободной фантазии на заданную тему. (В результате мне особенно понравились те сцены, которые вошли в «Дневой Дозор».) И потом, для меня всегда очень важна фигура режиссера. А Тимур Бекмамбетов — человек глубокий, в кино неслучайный, хотя он театральный художник, умеющий молчать и смотреть, что, на мой взгляд, для кинорежиссера совершенно необходимо. Я почувствовала, что могу ему доверять.

В начале съемок я испытала шок. Все-таки я актриса классического стиля. Но теперь я воспринимаю эту работу в своей профессиональной жизни как счастье и чудо, потому что если бы я с самого начала осознавала, что меня ждет на съемках, то наверняка бы испугалась. Роль в «Дозорах» пробила брешь в мо-

Галина Тюнина

ем имидже классической актрисы, а любой имидж чрезвычайно вредит актеру. Да и вообще надо рисковать, иначе не приобретешь ничего нового и превратишься в памятник самой себе. Я верю в талант Тимура, у него много идей, замыслов. Я думаю, он будет делать свое кино. Кстати, он замечательный рассказчик, его слушаешь с упоением, я уверена, что какие-то из своих историй Тимур превратит в сценарии, а затем и в фильмы.

З.Кошелева. Все, что ты говоришь, очень увлекательно, но, по-моему, «Дозоры» — совершенно коммерческий проект, имеющий к искусству очень опосредованное отношение. Герои не похожи ни на людей, ни на персонажей фэнтези. Это какой-то новый вид симулякров. Расскажи, пожалуйста, кого ты играла, кто твоя героиня?

Г.Тюнина. Моя героиня — человек, а никакой не симулякр. Она олицетворяет собой определенный человеческий тип. Просто она обладает некими способностями, которые есть далеко не у всех людей. Это как талант, который накладывает на человека определенного рода ответственность и каким-то образом изменяет его жизнь, при этом далеко не всегда так, как хотелось бы.

З.Кошелева. Ты сыграла огромное количество разных ролей, можешь ли ты сравнить эту роль с какой-нибудь другой?

Г.Тюнина. Я не думала об этом, но, наверное, не могу. Эта героиня для меня — особенная.

З.Кошелева. Может быть, эта ее особенность объясняется тем, что рассказанная история существует вне традиций христианской культуры — хотя бы уже потому, что Светлые и Темные договариваются между собой, в то время как в привычной для нас системе координат это невозможно. Поэтому человек практически постоянно должен делать выбор, и если он выбирает тьму, то Света от этого не убавляется, просто сам этот человек переходит в тьму.

Г.Тюнина. Твои рассуждения о христианских традициях кажутся мне слишком запутанными и не имеющими отношения к делу. В каждом человеке живут и Свет, и тьма. Добро и зло — внутри человека, и они связаны между собой. Об этом и история.

З.Кошелева. Мне как зрителю кажется, что Город захвачен двумя некими враждующими бандформированиями, для которых собственная междоусобная война, влекущая за собой взрывы, катастрофы, гибель людей, гораздо важнее конечного результата.

Г.Тюнина. Каждый видит так, как он видит. Тут ничего не поделаешь.

З.Кошелева. Но это не помешало мне увидеть, что ты играешь блестяще, так что даже примитивный цирковой трюк обмена телами смотрится увлекательно.

Ты в роли Антона Городецкого (Хабенский) — одна из лучших ролей Хабенского. Скопировав его мимику, жесты, выражение лица, манеру двигаться и разговаривать, ты наполнила все эти внешние атрибуты глубоким внутренним переживанием, которого самому Хабенскому очень часто не хватает.

Г.Тюнина. Во-первых, я считаю циркачество высоким искусством, достойным лучших драматических актеров. Правда, играя этот эпизод, я о цирке не думала, но меня такие сравнения не пугают. А во-вторых, что касается Кости Хабенского — я категорически с тобой не согласна. Он обладает редким умением всегда быть правдивым. На протяжении всей работы над фильмом я училась у него давать плоть и кровь, казалось бы, самым бесплотным материям, самым бесплотным фантазиям. Хабенский воплощает в реальность ирреальное и иррациональное. Для меня же главная трудность состояла в том, чтобы перенести человеческие отношения в новый для меня жанр фэнтези, не утратив реалистичности и правдивости.

З.Кошелева. После триумфального проката «Дневного Дозора» ты стала знаменитой на всю страну.

Г.Тюнина. Я этого не чувствую, в моей жизни ничего не изменилось. Эта «слава» — в кавычках — пройдет, и через месяц забудется. Хотя, честно говоря, на плакатах висеть непросто. Это испытание. И так называемая слава требует душевных сил, выматывает. Мне бы не хотелось запутаться в собственных словах, перестать понимать, о чем я говорю, а такая угроза, когда начинаешь что ни день давать интервью, существует.

З.Кошелева. Ты практически одновременно работала с двумя совершенно разными режиссерами, я имею в виду Глеба Панфилова, у которого ты снималась в телефильме «В круге первом», и Тимура Бекмамбетова...

Г.Тюнина. У Глеба Анатольевича Панфилова работа была филигранная, он прорабатывает каждую мелочь, каждую деталь, он очень точен в своих пожеланиях, замечаниях, идеях. А на экране все получается легко и абсолютно есте-

«Мания Жизели», режиссер Алексей Учитель

ственно, как будто и не было всей этой длительной скрупулезной работы. Это была для меня очень важная картина, во-первых, потому что с Панфиловым, во-вторых, я играла в дуэте с Женей Мироновым, и в этом для меня тоже был особый смысл. Новое поколение режиссеров, к которому принадлежит Тимур Бекмамбетов, снимает в более быстром темпе, им свойственна стремительность, они не так внимательны к деталям. Я думаю, что любовь к деталям и, соответственно, к большей глубине приходит с возрастом — как следствие приобретенного профессионального и жизненного опыта.

Еще я работала у Эльдара Рязанова: в картине про Андерсена сыграла сестру писателя — на мой взгляд, это тоже интересная драматическая история. Кроме того, я играю Марину Цветаеву в сериале «Очарование зла» Михаила Козакова. Так что когда все эти фильмы появятся на экране, окажется, что я много снимаюсь.

З.Кошелева. А в чем для тебя принципиальные различия работы на сцене и на съемочной площадке?

Г.Тюнина. Актер немыслим без театра. Хотя я понимаю, что найдется множество людей, готовых это мое убеждение оспаривать, но для меня оно было, есть и будет безусловной истиной. Актер обязательно должен выходить на сцену. Кино — вещь замечательная, но для актера выходить на сцену, обращаться к реальному, непосредственно реагирующему зрителю жизненно необходимо. Иначе он умирает — и как личность, и как профессионал. Актер — это особое внутреннее устройство, особый склад ума и характера.

З.Кошелева. Я имела в виду вещи более простые и вполне доступные пониманию «неактеров», то есть принципиальные различия в методе и стиле актерской игры в театре и в кино.

Г.Тюнина. Наверное, принципиальной разницы нет, хотя профессиональные приемы, конечно, отличаются. Просто дело в том, что актер «выращивается» в театре ежедневным трудом, ведь каждый вечер он выходит на сцену и каж-

«Дневник его жены», режиссер Алексей Учитель

«Ночной Дозор», режиссер Тимур Бекмамбетов

дый вечер снова и снова разбирает и саму пьесу, и свою роль, которая не рождается на репетиции или на премьере — она возникает постепенно, от спектакля к спектаклю, по чуть-чуть. Иногда только после сыгранных раз двести спектаклей роль принимает нужные и правильные очертания.

З.Кошелева. Неужели, много лет играя Глафиру в «Волках и овцах», ты каждый раз находишь в ней что-то новое, еще тобой не понятое, и, соответственно, в каждом спектакле твоя героиня и твое отношение к ней хоть немножко, да меняются?

Г.Тюнина. Безусловно, какие-то внутренние изменения в моем отношении к героине все время происходят. Эти изменения и есть работа над ролью. Актеры продолжают работать, даже когда спектакль уже состоялся. Если они станут безучастны, то спектакль умрет. Кстати, очень интересные вещи открываются на заграничных гастролях, когда из-за перевода зрительская реакция слегка запаздывает, ритм спектакля чуть замедляется и ты внезапно понимаешь что-то очень важное, о чем раньше не думал.

З.Кошелева. Но из твоих слов следует, что в кино принципиально не может состояться ни одна роль — просто из-за нехватки времени.

Г.Тюнина. В кино главное — камера, то, как она смотрит и что она видит. Эта камера — живая, она меняет специфику актерской игры, требует немедленной стопроцентной концентрации усилий. После слова «мотор» актер заполняет собой образ полностью и именно в данный момент, это выжимка. И нужно уметь с собой такое делать. На мой взгляд, это работа для очень опытных и очень точных актеров, которые уже состоялись, родились на сцене. Поэтому очень важно, что когда работа в кино заканчивается, актер возвращается в свой «дом», на сцену, и каждый вечер вместе со зрителями вновь и вновь проживает судьбы своих героев. Каждодневная тренировка души — обязательное условие существования в актерской профессии.

З.Кошелева. В одном из интервью Марлон Брандо, рассуждая об актерской профессии, утверждал, что ум и тонкость мешают актеру работать. Он должен быть покладистым, чтобы режиссер мог лепить из него задуманный образ. Другими словами, актер подобен марионетке, всегда зависим от режиссерской воли и воплощает чужие душевные переживания. Испытываешь ли ты такого рода несвободу?

Г.Тюнина. Ты же понимаешь, что Брандо кокетничает, что это поза и скорее всего самоирония умного и тонкого актера, старающегося скрыть от посторонних глаз секрет своего мастерства. Конечно, и в театре, и в кино того, что называется «свободой моего личного творчества», не существует. Существу-

Галина Тюнина в спектакле «Война и мир. Начало романа». Мастерская Петра Фоменко

Фото В.Сенцова

ет коллективное творчество режиссера, актера, художника и так далее. Общие творческие усилия претворяются в образ, который написан автором, видится режиссером и оживляется актером.

З.Кошелева. Тогда Брандо не иронизировал, талант актера действительно скорее не в самости, а в пластичности.

Г.Тюнина. Ну, наверное. Режиссер не диктатор, но он ключевая фигура, скрепляющее звено между всеми участниками спектакля или фильма.

З.Кошелева. Получается, что в актерской жизни самое важное — найти *своего* режиссера или еще лучше — *своих* режиссеров, а иначе работать невозможно.

Г.Тюнина. Да, если режиссер тебе неинтересен, если это чужой для тебя человек, то никакой профессионализм не спасет. Актер по-настоящему родиться не может, если рядом не будет *своего* режиссера.

З.Кошелева. Ты своего режиссера нашла, как актриса состоялась. Но ведь для повзрослевшего ребенка в какой-то момент естественно взбунтоваться против родителей. Тебе никогда не хотелось уйти из театра, может быть, на время?

Г.Тюнина. Я работаю не в тёатре, я работаю у Петра Наумовича Фоменко.

З.Кошелева. А уйти от Фоменко, поменять стиль, манеру, попробовать что-то совершенно другое...

Г.Тюнина. Даже не очень понимаю, о чем ты говоришь. Для того чтобы захотеть поменять этот стиль, надо уже до самого конца проникнуться им, а у меня нет ощущения, что я по-настоящему владею фоменковской манерой игры. Я еще в процессе. По моему внутреннему ощущению, этот период жизни еще не завершен мной. Для актера творческие перемены означают новые роли, новые работы, а метания — это не перемены, это внутренняя истеричность.

З.Кошелева. А как ты относишься к театральной антрепризе?

Г.Тюнина. Для меня такое существование в актерской профессии невозможно. Это временная коммерческая структура, созданная для зарабатывания денег. Подлинный театр — это годы работы, полная погруженность в опре-

деленную атмосферу, определяемый режиссером путь, который весь творческий коллектив проходит шаг за шагом. Режиссер не просто ставит спектакли, не просто профессионально разводит мизансцены, он определяет путь. Поэтому для меня очень важно понять его отношение к жизни, узнать, что ему интересно.

Галина Тюнина спектакле «Отравленная туника». Мастерская Петра Фоменко

Фото Л.Карин

З.Кошелева. Ты счастливый человек, ты встретила своего режиссера...

Г.Тюнина. Когда я задумываюсь над этим, мне становится страшно. Ведь все могло случиться по-другому, я могла просто не туда попасть, открыть не ту дверь. Судя по тому ужасу, который в эти моменты охватывает мою душу, я действительно счастлива.

З.Кошелева. Понятно, что в кино ты роли выбираешь по своему усмотрению, а в театре?

Г.Тюнина. В театре я роли не выбираю, я работаю над тем, что мне предлагает режиссер.

З.Кошелева. А был ли случай, когда ты от предложения Фоменко отказалась?

Г.Тюнина. Нет, такого не было. Но когда режиссер Евгений Каменкович предложил мне роль восемнадцатилетней героини в пьесе «Сердца», которая сейчас идет у нас в театре, я восприняла это как шутку. И хотя он всерьез меня уговаривал, я так и не согласилась.

З.Кошелева. Думаю, твоя реакция — все-таки исключение из правил. Ведь у нас практически некому играть возрастные роли, так как все актрисы вечно молоды и прекрасны. И десятилетиями играют юных героинь, даже в кино, где сорокалетние глаза, особенно на крупном плане, никуда не спрячешь. А вот тебе — и не только в театре, но и в кино — удаются роли, не соответствующие твоему возрасту, как, например, Вера Николаевна Бунина в фильме «Дневник его жены» Алексея Учителя.

Г.Тюнина. Да нет, наверное, играть можно все. Важно то, как это делать. Все актеры разные, у каждого свои пределы и свои возможности. А в кино в основном режиссер и оператор определяют результат. Мне повезло, я начала сниматься у Алексея Учителя. Он хорошо знает, чего хочет от актера, и в то же время всегда готов к творческому диалогу, он актерам доверяет. Мне было интересно работать на этом фильме. А возраст героини... Не думаю, что это имеет принципиальное значение. Конечно, если актриса чисто внешне заметно старше героини, то могут возникнуть проблемы уже непреодолимые.

З.Кошелева. В отличие от кино, работа в театре — это общение не только с режиссером, но и с постоянным актерским коллективом, в котором отношения складываются не всегда просто.

Г.Тюнина. В нашем театре основной состав труппы — это мои однокурсники выпуска 93-го года. И новые актеры тоже приходят с курсов Петра Наумовича, так что в этом отношении наш театр очень однороден. Сейчас Фоменко

перестал преподавать в РАТИ, а что будет дальше — увидим. Однако труппа у нас достаточно большая, и мы все — родня.

З.Кошелева. То есть вам легко вместе работать, потому что у вас есть общая школа, общие цели, общие задачи...

Г.Тюнина. Мне бы не хотелось, чтобы создавался такой безоблачный, рафинированный образ нашей жизни. Быть может, нам даже сложнее вместе работать — именно потому, что мы близки друг другу и очень серьезно друг к другу относимся. Ведь чужому человеку можно позволить гораздо больше, чем близкому. Между нами такая близость, такая притертость, у нас такая плотность отношений, что все переживания возводятся в степень. Мы знаем, что всегда должны подчинять свои цели и интересы целям и интересам театра. Видимо, отсюда столь повышенная требовательность и к себе, и к тем, с кем работаешь.

Я думаю, что цель жизни Петра Фоменко, возможно, им и не сформулированная на вербальном уровне, — найти точку настоящего театра. По крайней мере, на мой взгляд, Фоменко каждый раз удается находить то, отсутствие чего ты — как зритель — остро чувствуешь в других театрах.

З.Кошелева. Мне кажется, что в каждом вашем спектакле присутствует изначальная заданность игры. То есть театр воспринимается не как подмена реальности, а как совершенно особая реальность, требующая зрительского соучастия, согласия на такие правила игры. Актеры даже не пытаются делать вид, что, дескать, они органично перевоплотились в персонажей. Они талантливо играют определенные роли, а не морочат голову.

Г.Тюнина. По поводу игры по определенным правилам ты права. Когда мы еще учились, Петр Наумович действительно все превращал в игру, убеждал нас в том, что театр — это игра, которая означает предельно повышенное внимание и к себе, и к партнеру — иначе проиграешь. Ведь игра — это очень точно заданные условия, и если ты их принимаешь, то отступать уже поздно. В то же время, игра — это подлинность живой жизни, ее радости. Когда человек всерьез играет, то он не изображает процесс игры, а действительно погружается в него. Игра — это счастье существования в искрящемся радостном мире. И все это было очень мощным и важным этапом в нашей жизни, но мне кажется, что он закончился и режиссер подвел нас к тому, что эту игру надо довести «до полной гибели всерьез». То есть наше существование на сцене остается игрой, структура, условия, задачи которой четко обозначены, но она оказывается по-настоящему опасной для жизни играющего. И такое совмещение игры с абсолютно серьезной готовностью каждого погибнуть и есть, на мой взгляд, *точка настоящего театра*, дающая эффект подлинности, правдивости, вовлекающая зрителя в происходящее.

Современные актеры, как правило, только играют, ни о каком риске для жизни речь не идет. Ведь что происходит в наших театральных институтах? Будущих артистов загружают, с одной стороны, философией, с другой — чувством ответственности. Все очень серьезно, никакой самоиронии, никакого юмора, никакой легкости. Они не выдерживают этого натиска на свою неокрепшую душу и начинают врать, кривляться. Это нормальная реакция на почти сакральный «серьез» и возлагаемое на них бремя ответственности. И когда молодые актеры приходят в театр, то никакого разговора о риске уже не получается.

Кроме того, актера с самого начала нужно учить любить партнера: театр строится на любви к тому, с кем ты играешь, а не на собственных амбициях, желаниях и порывах. Когда актер начинает на сцене заниматься самим собой, то он перестает быть актером.

З.Кошелева. А какое театральное направление близко вашему театру? Или каждый режиссер сам себе школа и направление? Хотя, мне кажется, вам близок Таиров.

Г.Тюнина. Определять все это может только человек со стороны. Возможно, что ты права. Люди — острова: Таиров, Вахтангов, Станиславский, Мейерхольд даны нам всем, чтобы учиться. И, на мой взгляд, абсурдно рассуждать о том,

близок мне Станиславский или нет. Это человек с абсолютным знанием профессии, который создал систему помощи любому актеру, профессионалу любого стиля и направления. Гений подходит любому театру. Стили и методы — это внешняя форма, а суть одна и та же — работа актера над собой, над ролью, над кругом внимания и так далее. Сейчас принято к этому относиться снисходительно, говорить, что это все ерунда, но...

З.Кошелева. Но все этим пользуются.

Г.Тюнина. Если бы! Никто не пользуется, потому что никто не умеет пользоваться, о системе того же Станиславского существует только клишированное внешнее представление. Если бы она была в крови артистов, то общий актерский уровень был бы гораздо выше, а сейчас он настолько низкий, что даже страшно.

З.Кошелева. Однако низкий уровень связан не только с неусвоенной системой Станиславского, но и с изменением в современных условиях актерского статуса.

Г.Тюнина. Совершенно верно. Актер перестал быть основной фигурой творческого процесса. Как правило, режиссеры и в кино, и в театре живут своей особой жизнью, а актеров используют. В то время как главный смысл режиссерского существования заключается, на мой взгляд, только в том, чтобы на сцене или на экране полноценно действовал актер, потому что именно он непосредственно общается со зрителем. Настоящих художников, которые это понимают, среди режиссеров мало. Да и условия так изменились, что сам режиссер тоже превращается в обслуживающий персонал, нанятый продюсером для определенных целей. В лучшем случае режиссер, что называется, «самовыражается».

З.Кошелева. Так все-таки «обслуживает» или «самовыражается»?

Г.Тюнина. А это, в сущности, одно и то же. Для чего он соглашается обслуживать? Чтобы самовыразиться. Подлинная режиссура никогда не выпячивает фигуру режиссера. На первом плане либо артист, либо автор, либо идея. Режиссеру должно быть интересно что-нибудь, кроме него самого. Или должен быть кто-то интересен, быть может, даже больше, чем он сам, иначе ничего не получится. А раз ушло уважение к актеру, то и он сам себя не уважает, и режиссер к нему относится как к материалу. Считается, что если актер за деньги может делать все, то это уже не актер, а бизнесмен от кино или театра. И таких сейчас большинство. Страшно, что театр постепенно превращается в этот тотальный вездесущий шоу-бизнес.

З.Кошелева. Тебя это раздражает?

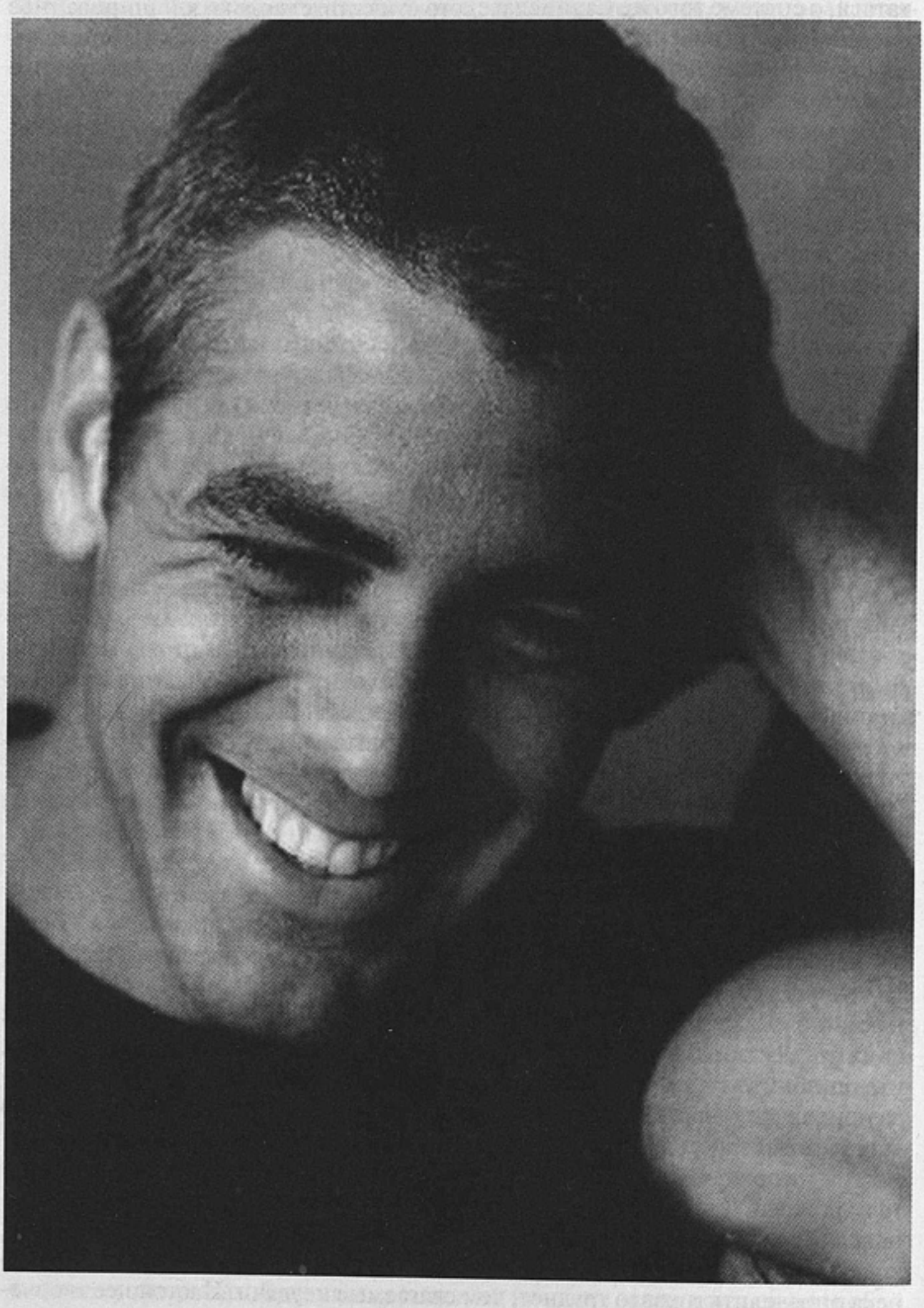
Г.Тюнина. Нет, абсолютно. Я это просто знаю, но не имею к этому ни малейшего отношения. Каждый проживают свою собственную жизнь.

З.Кошелева. Но ты ходишь в другие театры, смотришь чужие работы? Тебе кто-то интересен?

Г.Тюнина. Хожу. Смотрю. Но не хотела бы никого называть, чтобы никого не обижать. Я-то знаю, что судить, сидя в зале, легко, а играть трудно. Я замечаю, что ошибки у нас у всех одинаковые, а победы и прорывы — разные. Я иногда прихожу в ужас, когда слышу свою собственную фальшивую интонацию из уст другой актрисы. Но это очень полезно: понимаешь, что схватил штамп, лежащий на поверхности. Чужой опыт — и положительный, и отрицательный — тоже полезен. Для меня чужая работа — это в первую очередь возможность осознать собственные ошибки. И вот интересно, что когда что-то получилось, когда удача, то редко успеваешь ее проанализировать. Вообще, слагаемые успеха определить гораздо труднее, чем слагаемые неудачи. Настоящее творчество всегда тайна. Ведь кажется, что все это так легко, без усилий...

НИНА ЦЫРКУН

Герой-одиночка



Джордж Клуни

Он мог бы сыграть Джеймса Бонда. Тем более что в нем течет ирландская кровь, и даже родную Америку он называет островом. Правда, остров, да не тот, поэтому кандидатура Клуни в этом плане даже не рассматривалась. А в жизни он казался чистым Джеймсом Бондом. Героем-одиночкой, который никогда не женится.

Вот Дэнни Оушен, узник, поседевший, заросший, в тюремной робе, — а вот он выходит из тюремных ворот, стриженый брюнет, лощеный, как

Джеймс Бонд, опробовавший новейшую модель бритвы Philishave через несколько часов после отсидки в южнокорейском плену. Но вот — Боб Барнс, оперативник ЦРУ из фильма «Сириана», обрюзгший, мешковатый, с усталыми глазами. Клуни зачем-то понадобилось набрать килограммов десять лишнего веса, чтобы сыграть эту роль. Жертва кажется неоправданной: ведь никто не знает, как на самом деле выглядел настоящий Роберт Баэр, автор книги «Не усматривая зла», по которой поставлен фильм, а полнота и возраст его по сути дела никак не обыгрываются. Но, видно, захотелось Джорджу Клуни отойти от образа победительного мачо, каким он предстает в глазах многочисленных поклонниц. В результате — травма спины при исполнении трюка, тяжелая операция, головные боли, шрам вдоль всего позвоночника и «Оскар» за лучшую роль второго плана.

2006 год вообще стал для него звездным: он номинировался на «Оскар» не только как актер, но и как режиссер фильма «Спокойной ночи и удачи» — случай беспрецедентный в истории Американской киноакадемии.

В мае ему исполнилось сорок пять. «Не женюсь и не заведу детей до сорока», — сказал он своей партнерше Николь Кидман в 1997 году, когда снимался в роли разведчика-оперативника в боевике «Миротворец», и поставил об заклад десять тысяч. На его сорокалетие Николь прислала ему чек, который и получила обратно — с предложением удвоить ставку и продлить срок еще на десяток лет. Но он все равно не женится и в пятьдесят. Самое простое объяснение — последствия развода с бывшей женой, актрисой Талией Болсам. Они прожили вместе двадцать месяцев, и Джордж понял, что не годится для супружества. Он готов был раскошелиться на любые алименты, но Талия посягнула на святое — на поросенка Макса, и потому разводный процесс затянулся на два года, то есть длился дольше, чем их брак. Режиссерский дебют Клуни «Признания опасного человека» заканчивается по видимости счастливо — сценой венчания. Но на заднем плане, в церкви, где сочетаются браком молодые, заметен гроб. Нет, все-таки пугает Джорджа не послеб-

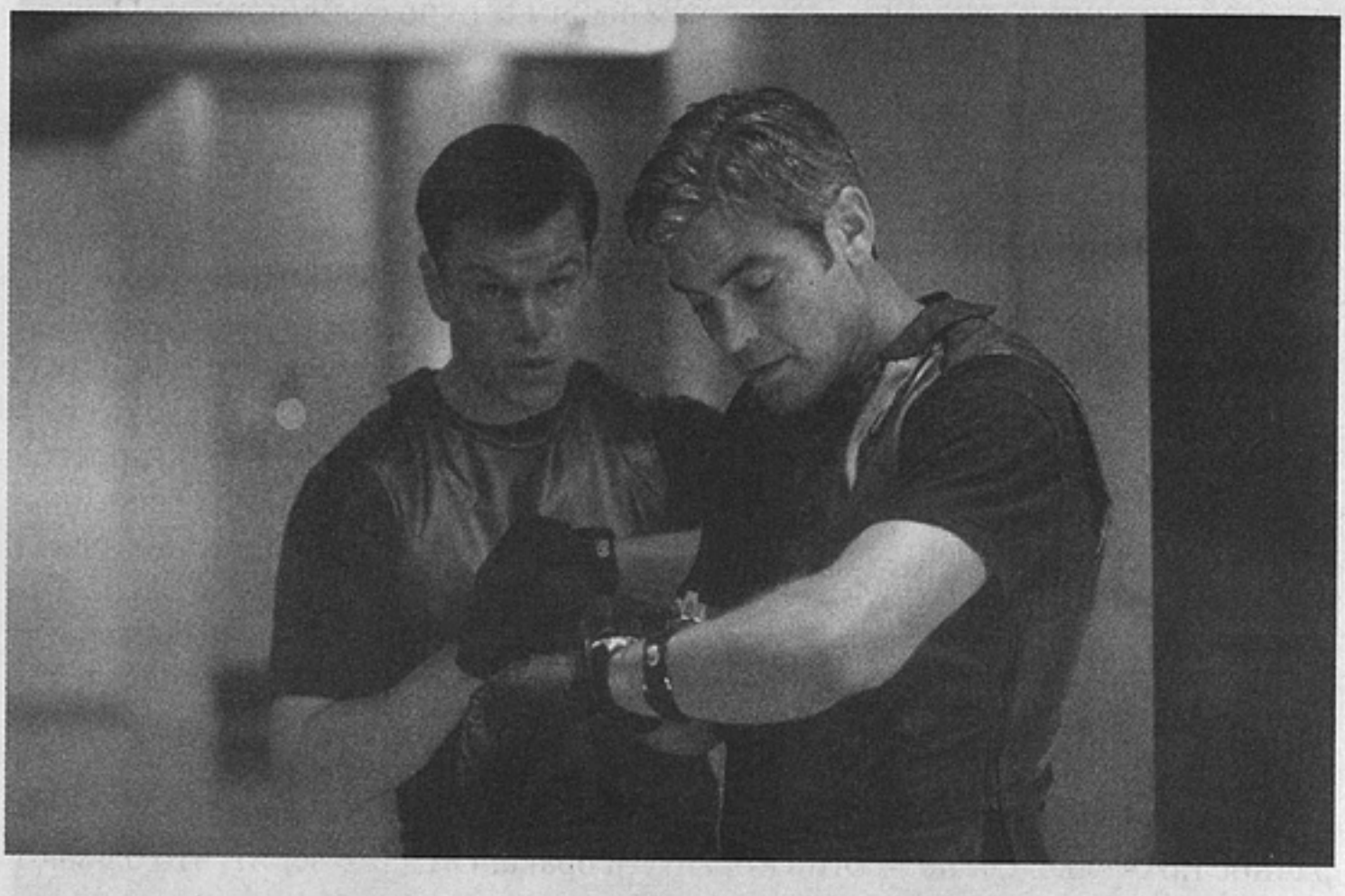
рачное похмелье. Он не против института брака. Он даже верит, что бывают счастливые браки. Но — только в кино.

Кино — это ведь не жизнь. Впрочем, оно больше, чем жизнь. Когда он мальчишкой в штате Кентукки шел на киносеанс, ему открывался новый прекрасный мир. Он и теперь считает, что кино на то и придумано, чтобы уносить нас на пару часов куда подальше от повседневности. Ведь когда делались самые классные фильмы? Во время Великой депрессии, во время второй мировой и во время вьетнамской войны. В кино он находил ответы на вопросы, за которые его выгоняли с уроков за дверь. В кино он узнал, что человека от птицы отличает лишь способность думать. А когда он вышел из зала, посмотрев «Общество мертвых поэтов» Питера Уира, ему впервые пришла в голову мысль о том, что надо на что-то употребить собственную жизнь.

Он боится жениться, потому что брак ассоциируется у него с профессиональным провалом. Ведь он вступил в брак как раз тогда, когда снимался в малобюджетной картине категории «Б» «Возвращение помидоров-убийц», и она не принесла ему ни славы, ни радости. Он трусит. Он боится ответственности. С детства он мечтал стать профессиональным баскетболистом. После школы его пригласили показаться в команду Cincinnati Reds, и когда ему послали мяч, он, испугавшись, упал на пол. Все засмеялись. Так и с детьми. «Я так долго играл врача-педиатра в «Скорой помощи», да еще отца в «Одном прекрасном дне», так что сыт по горло». Возможно, он боится, что не сможет быть таким хорошим отцом, как Ник Клуни. Вот тут он не прав. Чем уж так хорош Ник? Тем, что ради прокорма семьи вставал в три утра и работал в пяти местах? Так Джордж и сам трудоголик. Собственно, на этой почве и романы его не складываются. Хорошая была девочка Селин Балитран, главное — нетребовательная. Всего-то и надо было этой француженке официантке, которую он подцепил в парижском ресторане, чтобы раз в неделю он выводил ее куда-нибудь поужинать и изредка приходил домой не к утру, а, скажем, вечером. Не получилось. Теперь Селин живет в Америке на деньги Джорджа,

но отдельно. А он живет с поросенком Максом, двумя английскими бульдогами и с друзьями, которые заходят без приглашения и развлекаются как хотят: в баскетбол играют, смотрят кино и ложатся спать, не дожидаясь хозяина. Хозяин спокоен: кто-нибудь покормит Макса и загонит его на ночь в собачью будку. Пока сам хозяин работает по шестнадцать часов в день. Семь дней в неделю.

Он наверстывает дни и годы, которые прошли без славы и без работы. Он боится включать телевизор днем или по ночам, когда идут старые сериалы, в которых он снимался. Десять, нет, целых двенадцать лет прошли как сон



«Одиннадцать друзей Оушена», режиссер Стивен Содерберг

пустой. Ему повезло, когда его пригласили в «Скорую помощь». В магические 33 года он вдруг оказался на месте, стал любимцем публики. И за это страшно благодарен доктору Дагу Россу. Платили ему мизер, меньше, чем другим звездам, куда меньше, чем Энтони Эдвардсу (доктору Марку Грину), примерно как актеру Ноа Уайлу, который играл самого молодого доктора Картера, а ведь ему было столько лет, сколько Джорджу, когда он только приехал в Голливуд в 1982 году! Но Джордж не обижался, потому что этот парень работал так, как в его годы самому Джорджу и не снилось. И все пять лет он честно трудился на этой «мыльной» фабрике, не требуя пересмотра условий контракта. И ушел по-честному, обещал выступить в качестве приглашенной звезды, если потребуется.

Он вообще о себе очень скромного мнения. «Я не смогу сделать сто пятьдесят разных дублей. Я и тридцать раз по-разному одну сцену не сыграю. Кевин Спейси — тот сможет. Еще я вот не могу кривляться, как Джим Керри. Когда снимали «От заката до рассвета», я должен был прищучить пастора, которого играл Харви Кейтел. Но не родился еще актер, который переиграет Харви! И когда я увидел этот эпизод на экране, почувствовал, что меня посрамили. Одно движение губ Харви — и меня нет».

Его смирению нет предела, хотя хочется сказать, что оно паче гордости. «Мы тут ролишку для тебя припасли, — сказали ему братья Коэн, когда он снимался в «Трех королях». — Идиота надо сыграть. Тупее не бывает. Как раз для тебя. Возьмешься?» «Парни, вы мне польстили. Я в деле». Может, в этот момент он припомнил, как пробовался у Фрэнсиса Копполы в «Дракулу Брэма Стокера». Поглядев на претендента, Коппола позвонил его агенту и посоветовал больше никуда не соваться с этим парнем, потому что у него явно не все дома. У Коэнов и еще у Стивена Содерберга Джордж готов играть все, что скажут. Потому что они каждый раз обеспечивают ему успех. (Если не считать «Невыносимой жестокости», где его одели и загримировали под Кэри Гранта, но

фильм не сделал желаемых сборов). Видно, за плечом Джорджа стоит строгий ангел, который не позволяет ему того, что можно другим. То есть деньги ему боком выходят. Когда ему позвонил большой босс студии Warner Bros. и сказал: «Зайди ко мне в офис. Будешь играть Бэтмена», он немедленно ответил «да» и кинулся обзванивать друзей, делясь радостью, и все вместе они визжали от восторга. Но с сиквелом «Бэтмен и Робин» вышел конфуз, 160 миллионов ухнули в яму. Джорджа грыз не сам провал, а то, что он оказался хуже предшественников — Майкла Китона и Вэла Килмера. Он, конечно, пытался найти оправдание в том, что все уже было исхожено-изъезжено до него

«О, где же ты, брат?», режиссер Джоэл Коэн

и никакого пространства для его личного вклада в бэтмениану не осталось, но этот жалкий лепет мог обмануть только простодушных зрителей, но не его самого.

В общем, он решил держаться скромнее и в большие проекты не соваться. Другое дело, что он попал в фарватер Стивена Содерберга теперь уж в незапамятные времена и дрейфует вместе с режиссером к все более и более богатым берегам.

Стивен Содерберг считает Джорджа Клуни своим талисманом, а тот называет фильмы этого режиссера, в которых он снялся, лучшими в своем послужном списке. Что и говорить, его поцелуй с Дженнифер Лопес во «Вне поле зрения», к примеру, принес ему номинацию MTV в категории «Лучший поцелуй». Если серьезно, то именно с этой картины начался его взлет, к тому же тут он, как кулак в перчатку, вошел в амплуа хорошего плохого парня, обаятельного жулика или бандита, который четко разделяет работу (такую уж бог послал), требующую от него, так сказать, определенных качеств, и личную жизнь, где он благороден, как герой романа плаща и шпаги.

Строго говоря, кино еще не потребовало от Клуни особенных актерских талантов. Одно ясно: он обладает тем свойством, которое приблизительно можно назвать «обаянием». Его походка, его скользящий шаг, его тигриная грация уже приковывают к нему взгляд, причем как мужской, так и женский. Бэтмен у него не получился, потому что пришлось передвигаться в жутком резиновом костюме, в котором пластику не покажешь. Блестящий, но стерильный Терри Бенедикт (Энди Гарсиа) пасует перед Дэнни Оушеном (Джордж Клуни), и Тесс (Джулия Робертс) остается локти кусать, видя, кого и кому она предпочла.

В холле лос-анджелесского дома Джорджа Клуни висят две черно-белые фотографии. На одной — знаменитая «Крысиная стая» с Фрэнком Синатрой и Дином Мартином, на другой — он сам с Брэдом Питтом, Мэттом Деймоном, Эллиотом Гулдом и прочими друзьями из римейка знаменитой ленты.

Клуни в роли Оушена, Синатра в роли Оушена. Конечно, Джордж не мог не иметь в виду Синатру. Конечно, Содерберг снимал свой хайтек-вариант старой душевной ленты, имея в виду Льюиса Майлстоуна. Клуни и Робертс демонстрируют элегантность и гламур легендарных голливудских звезд, не требуя сопереживания, но вызывая восторг великолепной, отполированной техникой. То, что они моложе своих предшественников, у которых по сценарию была за плечами война, делает извинительной эту легкую, изящную игру. Клуни человек сентиментальный. Ему известно, что Фрэнк Синатра и Дин Мартин водили дружбу с его любимой тетей Рози, блюзовой певицей. Кро-

«Солярис», режиссер Стивен Содерберг

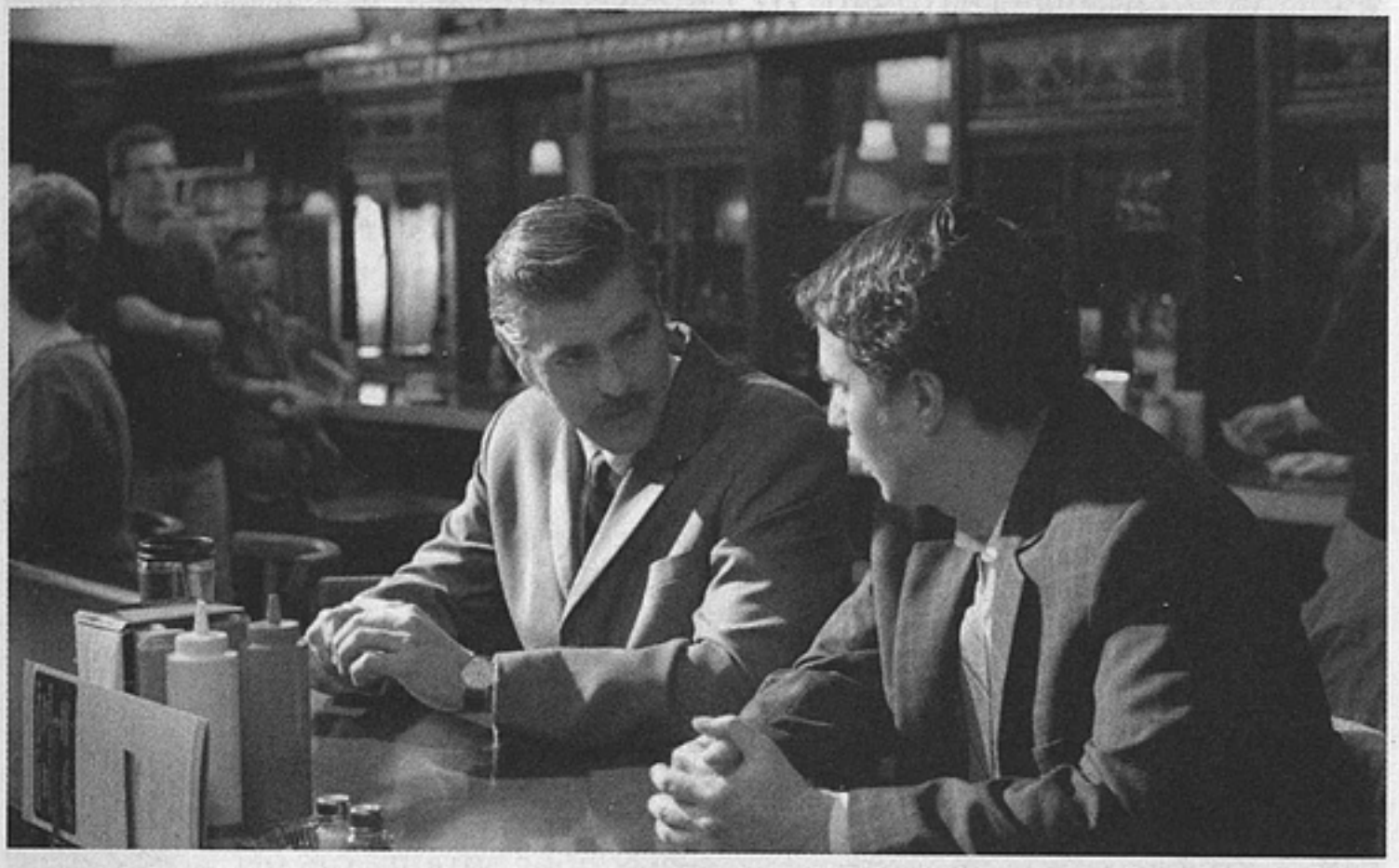
ме всего прочего, это был фильм о мужской дружбе, а дружить Джордж умеет. Его лучшие друзья — те, кто познакомился с ним во времена его безвестной молодости. Это придало работе загадочную необъяснимую интимность, которая на экране превратила фигуру Клуни в харизматическую.

Американский «Солярис» не надо сравнивать с русским. Джорджа Клуни не надо сравнивать с Донатасом Банионисом. Это чисто национальный продукт, не римейк Тарковского, а экранизация Станислава Лема в доступной для среднего американца форме. В меру психологическая и лишенная саспенса, констатирующая тот факт, что от человека до человека не меньше световых лет, чем до загадочной планеты Солярис. Содерберг не постеснялся объявить свое детище гибридом «Космической одиссеи» Кубрика и «Последнего танго в Париже» Бертолуччи. Зарвался, конечно. Может, холодная отстраненность «Одиссеи» тут и просматривается, но надрывной страстностью «Танго» и не пахнет. Клуни не Марлон Брандо, методом Станиславского не владеет. Второго дна в его игре не имеется. Его почти единственный прием — таращить глаза. Лучше всего он выглядит, когда ничего не делает; он был бы идеальным актером-автоматом для Хичкока. Ему никак не вытравить телевизионное тавро, с которым он на свет родился. Он ушел из «Скорой помощи», почувствовав, что у него не осталось никаких трюков-сюрпризов, чтобы удивить зрителя. Говоря яснее, у него пороху не хватает на марафонскую дистанцию. Кельвин в исполнении Клуни выглядит умным, печальным, растерянным, но более всего зрителей озадачивает «сюрприз» — голая задница Клуни, увы, сократившая аудиторию до тринадцати лет.

Он пытается взять реванш за счет размаха, играя господа бога не в отдельно взятой роли, а захватив в свои руки все нити управления фильмом.

Для начала он занялся продюсерством. Он вместе с другом Стивеном Содербергом благородно вложил деньги в производство комедии братьев Руссо «Добро пожаловать в Коллинвуд» и сам снялся в этом фильме в роли неболь-

шой, но заметной и, можно сказать, знаковой. Его герой, опытный взломщик, сидит в инвалидной коляске и планирует идеальное преступление, проводя своих подопечных через опасные рифы криминального промысла. Кино получилось неважное, братья-халтурщики скулемали его на живую нитку, выехав только за счет забавного сюжета, но даже смонтировать как следует не смогли. Братьев Коэн из братьев Руссо не получится, зря на них ставили. И Джордж Клуни решил вкладываться в собственное кино, стал сам себе режиссер. Стивен Содерберг еще при первой их встрече заметил, что у Клуни есть режиссерский взгляд. Он замечательно опробовал его в розыгрышах. Одолжив



«Признания опасного человека», режиссер Джордж Клуни

у одного из друзей фотокамеру, он наснимал отдельные филейные части и вернул владельцу, а тот, ничего не подозревая, отдал пленку на распечатку. Остальное дорисуйте сами. В другой раз одолжил у Мэтта Деймона шестьсот баксов, а поутру Мэтт обнаружил у себя под дверью чек, на котором была изображена задница с пожеланием «употребить по назначению». Можно себе представить, как посмотрели на Мэтта в банке, куда он явился для обналички.

Теперь он реализовал режиссерский талант в мировом масштабе.

На самом деле он переквалифицировался в режиссеры больше из страха. «Я понял, что люди могут от меня устать. Карьере приходит конец». Его пугает финал жизни дядюшки, бывшего героического пилота, крутившего любовь с «Мисс Америка», в честь которого его и назвали и который умер на больничной койке безнадежным алкашом.

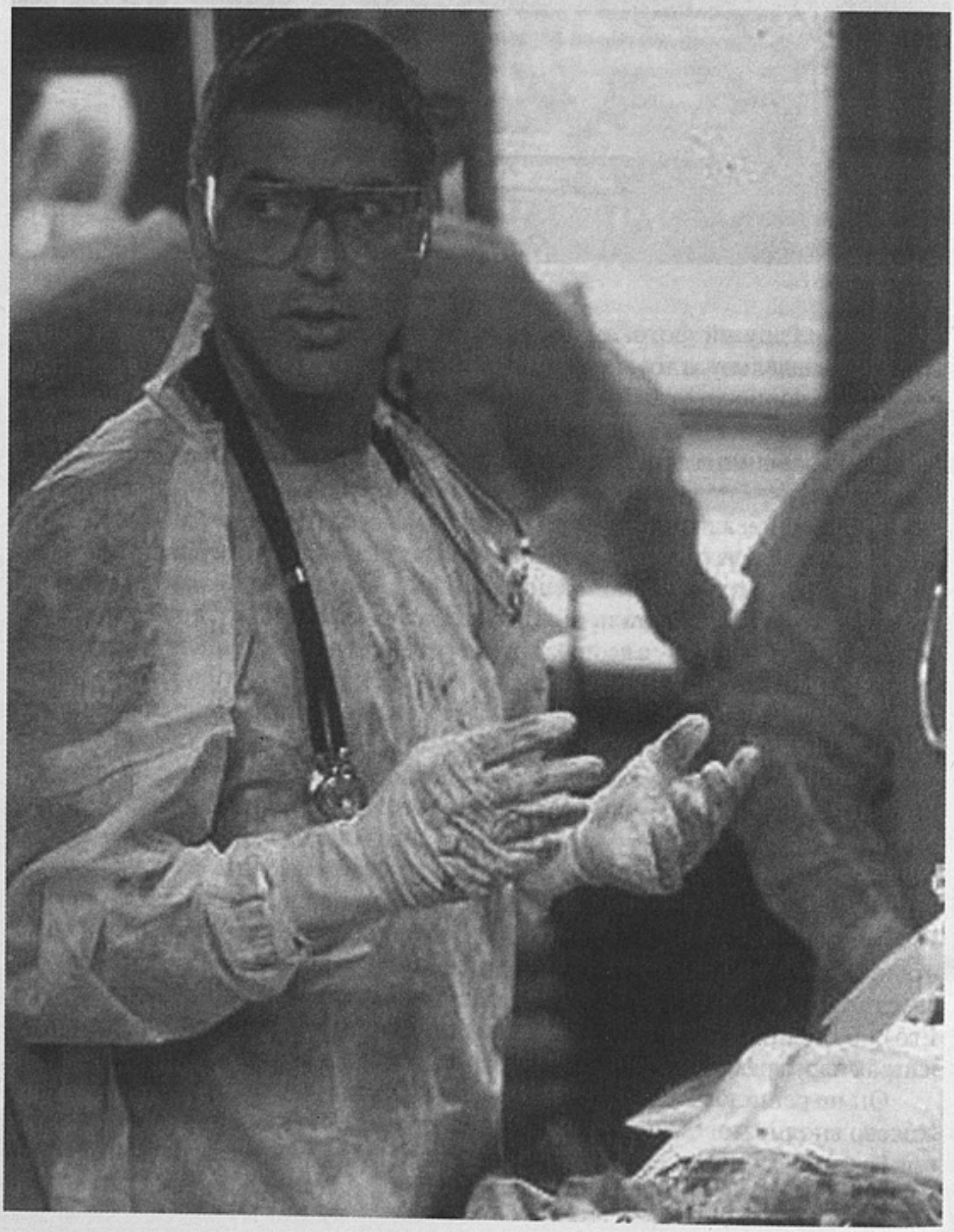
В своем парке на Голливудских холмах он поставил уменьшенную копию знаменитого фирменного знака — HOLLYWOOD с одной «хромающей» буквой. Он утверждает, что сделал это для забавы, чтобы подшутить над родителями своей французской подружки Селин, которые приехали к ним в гости. Но, как в каждой шутке, тут есть доля шутки, а вообще любой психоаналитик усмотрел бы тут проявление тайного желания отождествить себя с Киноленд-дом. Когда в его волосах стало больше соли, чем перца, Джордж Клуни взялся за экранизацию биографической книжки про знаменитого телеведущего, придумавшего ток-шоу «Свидание вслепую», и одновременно секретного агента с правом на убийство Чака Бэрриса, потому что тут сошлось всё. Его собственная телевизионная закваска, его самосознание Джеймса Бонда и страх перед реальной жизнью, которую можно заменить экранным эрзацем.

Он не решился взяться за роль самого Бэрриса, хотя как продюсер и режиссер вполне мог бы позволить себе такое удовольствие. Супершпиона под прикрытием сыграл Сэм Рокуэлл, которого из дружеских чувств сговорила Джулия Робертс (ей тоже партнер по «Оушену» дал эффектную роль роковой

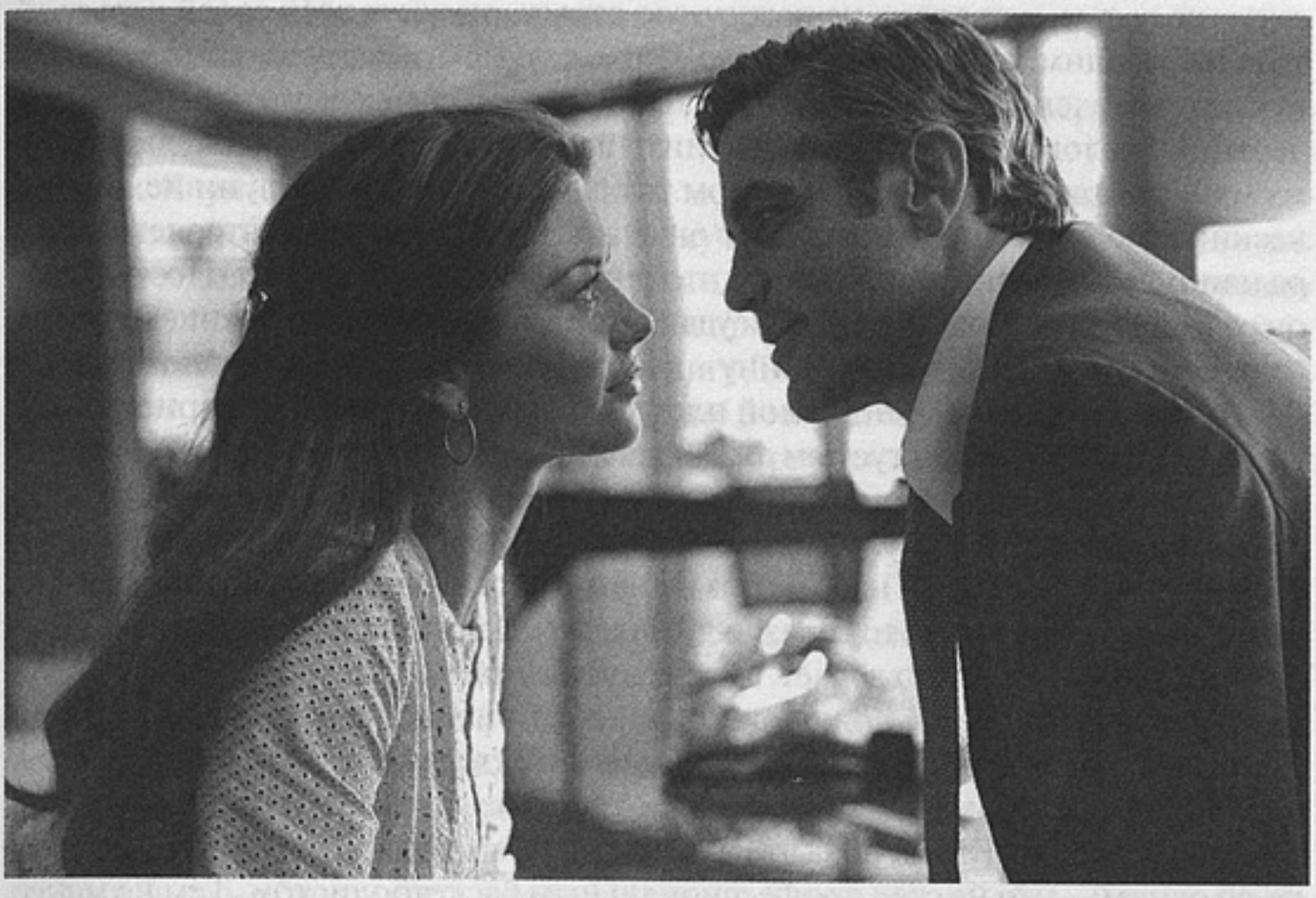
женщины — подруги Бэрриса). То ли Клуни такой бескомпромиссный продюсер и мудрый режиссер, то ли по обыкновению струсил. Но ограничился ролью, впрочем, знаковой — контролирующего агента Джима Бёрда.

Это очень интимный проект. В юности Джордж работал ассистентом в шоу своего отца-телеведущего — в те самые годы, когда на телевидении работал Чак Бэррис, которого обожали и клеймили за безнравственность. Там были те же камеры, такая же студийная площадка, как у Бэрриса. Но главное для него — сама личность Чака Бэрриса, человека, который не тот, кем кажется. В «Признаниях» Бэррис написал, что на его счету тридцать три жертвы. Эти убийства он совершил на службе ЦРУ в Западном Берлине во времена «холодной войны». А в тренировочном лагере вместе с ним вроде бы проходили службу убийцы президента Кеннеди Ли Освальд и Джек Руби. Сэм Рокуэлл уверен, что Джордж заинтересовался фигурой Бэрриса, потому что его интригует темная сторона его личности. «Не думаю, что можно быть таким притягательным, как Джордж Клуни, не имея такой темной стороны».

Чак Бэррис жив-здоров, ему семьдесят семь лет, он живет в пентхаусе на Манхэттене, вот книжку написал, где, кстати, с присущей ему откровенностью заметил: «Забавно, что тебя распинают за то, что ты просто развлекал людей, и вешают медали на грудь за то, что ты их убивал».



«Скорая помощь». Доктор Даг Росс — Джордж Клуни



«Невыносимая жестокость», режиссер Джоэл Коэн

Может, Клуни приятно, что о нем думают лучше, чем он есть, что у него есть, что скрывать. В конце концов, загадочнее всего выглядит то, что на самом деле не таит никакой загадки. Но Джорджа в любом случае спасает самоирония. «В девятнадцать лет я ошивался в барах, где, видя ребят моего нынешнего возраста, думал: ну надо же, и эти туда же! Что, им делать больше нечего? И вот теперь я по-прежнему хожу в бары и, наверное, кому-то кажусь таким же жалким. Ну так что! Возможно, я становлюсь пародией на самого себя. Но это занятие доставляет мне удовольствие!»

Недавно он купил виллу XVIII века на озере Комо в Италии, там родился замысел его фильма «Спокойной ночи и удачи». Получается своего рода дилогия о телевидении. Первая часть — «Признания опасного человека» — была, в сущности, шуткой. Дебютант в режиссуре Джордж Клуни с подачи своего постоянного партнера-продюсера Стивена Содерберга и сценариста Чарли Кауфмана сотворил из книги Чака Бэрриса фильм-коллаж в иронической манере отстранения в духе 60-х, чем и выразил свое отношение к материалу: шутка, мол, это и ничего, кроме шутки. Заглавный герой, он же опасный человек Чак Бэррис присутствует в картине в двух ипостасях: как художественный персонаж в исполнении экспансивного Сэма Рокуэлла и как наблюдатель-консультант в лице самого автора мемуаров. Прочие лица откровенно пародийны: Джордж Клуни в роли Джима Бёрда, вербовщика и куратора Бэрриса, типичный «серый человек» с лезущими в глаза приклеенными усами; Джулия Робертс в роли его коллеги Патрисии Уотсон, похожая на Марлен Дитрих, изображающую шпионку; подбитая ветерком жена Бэрриса (Дрю Бэрримор), за время мужниных командировок поднабравшаяся хиппистского духа. В перипетии мелко нарезанного сюжета ловко вмонтированы эпизоды из популярных телешоу, которые навлекли на их создателя обвинения в разложении морального духа нации. В одном из них фигурируют в качестве «женихов» на слепом свидании друзья режиссера Брэд Питт и Мэтт Деймон. Шутить так шутить. Как напутствовал своего подопечного агент Бёрд, «играешь — значит живешь». В соответствии с этим советом Клуни вошел в режиссуру играючи. Но возраст требует «полной гибели, всерьез».

Шутки в сторону. «Спокойной ночи и удачи» он готов был делать бесплатно, «иначе в семьдесят лет выяснится, что не оставил никакого следа». Он сам (совместно с Грантом Хезловом) написал сценарий, сам продюсировал постановку, и вся эта затея для него очень личная. История о том, как пять телепередач изменили Америку, как телеведущий Эдвард Марроу в 1953 году посягнул на неприкасаемого сенатора Маккарти, организовавшего масштабную

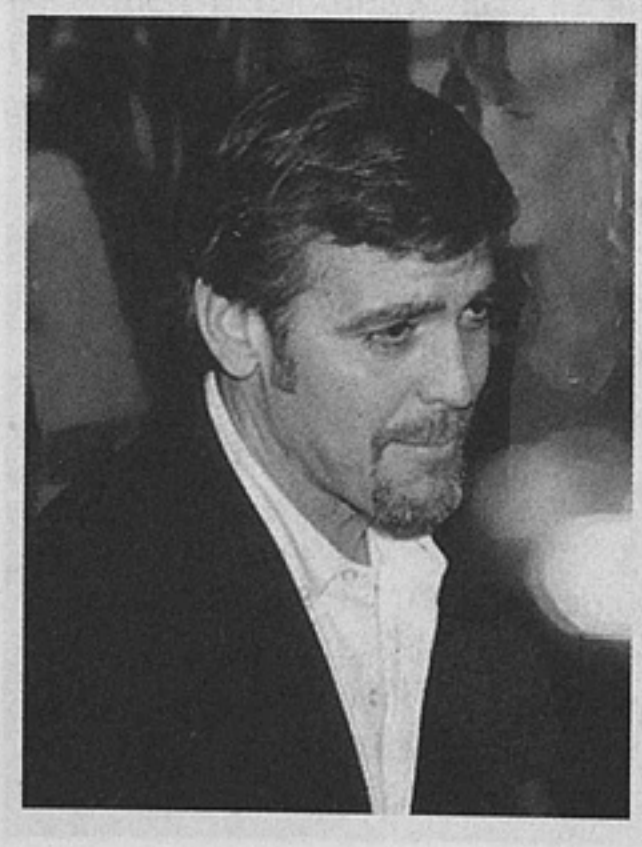
охоту на ведьм, и проявил недюжинную отвагу, рискнув всей своей карьерой, то есть будущим, стала для Клуни, во-первых, «высказыванием» об ответственности телевидения, а во-вторых, признанием в любви своему отцу, тоже очень честному человеку, как и его знаменитый коллега, как и Джордж, любившему цитировать Шекспира. При этом тот случай имеет для Клуни не исторический, а современный смысл, ибо он считает, что история повторяется и пора напомнить телеперсонам о том, что они не в игрушки играют. Поэтому сам он работал над «Спокойной ночи и удачи» чрезвычайно серьезно и никакой иронии не допускал, выстроил картину «под документ», в сугубом «черно-белье» — она снята на редкой черно-белой пленке, отсюда особая достоверность картинки — заволок экран густым дымом сигарет, которые попутно рекламировал его герой, и пригласил отличных актеров. В глубине души он мечтал сам сыграть Эдварда Марроу, но отказался от этой идеи — отвел себе небольшую эпизодическую роль, — на этот раз не из трусости, а просто осознав, что Дэвид Стрэтхерн сделает это гораздо лучше, и тем самым проявив реальную ответственность за то, что делает. И за то, что думает.

Премьера фильма, получившего массу призов и шесть номинаций на «Оскар», сопровождалась многочисленными интервью Клуни, в том числе на политические темы, после чего пошли упорные слухи, что он нацеливается в президенты. Сам Клуни пока что их опровергает и признается, что жалеет только об одном — что не стал профессиональным баскетболистом. Тем не менее, принимая «Оскар» за лучшую роль второго плана в политическом триллере «Сириана», он был чрезвычайно серьезен и благодарил Киноакадемию за ее либерализм и политическую отвагу. И еще он с большой гордостью принял премию сетевых критиков «Золотой помидор», который вручается фильму, в отношении которого достигнут позитивный консенсус пишущей братии.

ДЖОРДЖ КЛУНИ:

«Меня называли предателем...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ СПЕЦИАЛЬНЫЙ КОРРЕСПОНДЕНТ ПЕРВОГО КАНАЛА ЕКАТЕРИНА МЦИТУРИДЗЕ



Екатерина Мцитуридзе. Мне кажется, что снять фильм «Спокойной ночи и удачи» было для вас делом личным и очень ответственным, даже в каком-то смысле делом чести... Я права?

Джордж Клуни. Естественно. Мой отец был ведущим новостей на телевидении, он сам писал свои тексты и с газетами сотрудничал на протяжении тридцати лет. Так что телевидение — это мой мир. Мир моего детства. Отец находился в состоянии вечной войны с руководством за право донести до зрителя правдивую информацию. Я обсуждал с ним идею своего фильма, когда окончательно созрел для постановки, и понял, что это мой долг,

что я справлюсь. Нам обоим казалось это важным именно сегодня, во время засилья развлекательного ТВ, бездумного и бездушного.

Екатерина Мцитуридзе. У нас все говорят о засилье низкопробной развлекательности, о селекции новостей...

Джордж Клуни. Война за место в эфире между развлекательным телевидением и новостийным шла всегда. Развлекуха постоянно пытается вытеснить политические новости. И дело тут не только в деньгах, проблема гораздо глубже и сложнее. Кстати, перед тем как приступить к съемкам, я перелопатил множество записей и наткнулся на книгу Джорджа Селдеса о сенаторе Маккарти. Автор, профессор журналистики, не очень лестно отзывался о Марроу. Так что поверьте, я искренне старался найти аргументы и против Марроу, чтобы быть объективным. Я действовал как репортер, который обрабатывает все доступные материалы, чтобы подготовить сюжет, заранее найти доводы против тех, кто станет упрекать меня в тенденциозности.

Екатерина Мцитуридзе. А в результате все в один голос говорят: «Черт, да это же про нас сегодня!»

Джордж Клуни. Ради этого я и делал фильм. И кроме всего прочего, это подлинные события, и мы старались воспроизвести их как можно точнее. Каждая сцена подкреплена двойным или даже тройным источником информации. Это были и воспоминания сотрудников Си-Би-Эс Джо и Ширли Вершба, которых в фильме блестяще сыграли Патрисия Кларксон и Роберт Дауни-младший, и книга Дэвида Хелберстама, и книга Фреда Френдли, которого играю я, и книга «Убить короля» Майкла Ренвилса. Мы беседовали со всеми дожившими до наших дней участниками событий, изучили хронику Мило Радуловича, лейтенанта запаса ВВС США, уволенного из-за того, что его отец и сестра обвинялись в симпатиях к коммунистической идеологии. То есть фактически прошли по следам Марроу. Кстати, я не говорил вам, что если бы не стал актером, то обязательно пошел бы на телевидение?

Екатерина Мцитуридзе. Вы мне говорили, что не все представители обожаемой вами профессии благосклонно приняли фильм. Мягко говоря, меня это шокировало.

Джордж Клуни. Я так отвечу. Я снял этот фильм, потому что считаю: сегодня под угрозой те же самые либеральные ценности, что и тогда. В результате ваш коллега с американского ТВ Билл О' Рейли устроил целое шоу, посвященное тому, что моя карьера кончена, поскольку она несовместима с моей политической позицией. (*Саркастично улыбается.*) Ну, пока, по крайней мере, меня не арестовали и не учинили мне допрос, не отправили за решетку. Так что прогресс налицо. И телевидение сегодня не столь всемогуще. Хотя оно еще очень влиятельно, оно больше не сосредоточено в одних руках. И это прорыв. Если вы консерватор, то смотрите канал Fox News, если либерал — слушаете Национальное общественное радио. Словом, можно выбрать источник информации, соответствующий вашим политическим и социальным убеждениям, что, правда, не гарантирует фактической точности. Например, мои тетя и дядя консервативные люди, они смотрят Fox News, и перед войной в Ираке их уверили в том, что Саддам Хусейн устроил 11 сентября, что необходимо отправить наши войска в Ирак и т.д.

Екатерина Мцитуридзе. Какой из эпизодов в «Спокойной ночи и удачи» для вас ключевой?

Джордж Клуни. На этот вопрос могу ответить абсолютно точно — эпизод, когда Марроу задает вопрос Маккарти о преследовании Энни Ли Мосс и в завершении программы подводит итог: «Вы заметили, что ни этот репортер, ни сенатор не знают достоверно, является Энни Ли Мосс коммунисткой или нет». Марроу настаивает на презумпции ее невиновности. Здесь напрашивается аналогия с сегодняшним днем. Узников тюрьмы Гуантанамо называют террористами. Если они на самом деле террористы, то, естественно, должны понести наказание. Но пока их виновность не доказана, на них работает закон о неприкосновенности личности до предписания ордера на арест, у них есть право требовать адвоката и безотлагательного судебного разбирательства. Если мы пре-

небрежем этим правом, то разрушим наши устои, все то, за что мы так долго боролись. Сейчас я имею в виду американцев, ситуация в России мне неизвестна. Но если, как вы меня уверяете, русским мой фильм понравился, значит, всё не зря. (*Улыбается.*) При этом, заметьте, я не в коем случае не призываю кого-либо осуждать, я всего лишь напоминаю об историческом опыте.

Екатерина Мцитуридзе. Если не касаться политики, что такое для вас страна Россия, не сегодня, а вообще?

Джордж Клуни. Мы живем в очень интересное время. В свое время один наш президент назвал Советский Союз «империей зла». Когда я был маленьким, был вот этот Советский Союз (*очерчивает руками огромный круг*) и были Соединенные Штаты (*такой же круг*), а теперь, к счастью, мы стали просто двумя обычными странами в огромном мире. Мы уже не две супердержавы, два гиганта, а две нормальные страны среди других подобных. И сегодня самое время говорить и напоминать людям о том, что опасно использовать страх перед чем бы то ни было, чтобы атаковать гражданские свободы.

«Спокойной ночи и удачи», режиссер Джордж Клуни

Екатерина Мцитуридзе. Вы однажды сказали, что все повторяется с завидным постоянством...

Джордж Клуни. Каждые тридцать или сорок лет Соединенные Штаты проходят через этот психоз. Что-то начинает нас тревожить: 1941 год — бомбят Пёрл-Харбор, а мы дубинами сгоняем всех японоамериканцев в лагеря. Русские испытывают бомбу, а мы устраиваем облаву на всех, кого считаем антиамерикански настроенными. В 50-х мы преследовали людей только за то, что те читали левые газеты. Вьетнам? Опять очередная глупость. Но сегодня уже никто не может просто так заявить, что «кто не с нами, тот против нас». Так что я с оптимизмом смотрю в будущее своей страны. Мы, по крайней мере, больше уже не сжигаем ведьм на кострах. Мы исправляемся, мы растем. Поэтому я считаю «Спокойной ночи и удачи» оптимистичной картиной.

Екатерина Мцитуридзе. А почему вы решили использовать хронику с Маккарти, а не просто найти актера на эту роль? И было ли черно-белое решение всего фильма подстроено под эту хронику?

Джордж Клуни. Я считаю, это было единственно верное решение. Марроу поступал так же — показывал реального Маккарти, с его реальными спичами. А потом, какая это хроника! (*Восторженно улыбается.*) Это спектакль! Меня больше всего поразило то, что сенатор от Висконсина на всех процессах не то что в стельку пьян, но хорошо подшофе. Сначала он бьется в истерике, потом ата-

кует, потом слегка сникает и начинает путаться в словах. А далее вытаскивает карту Китая и демонстрирует, как постепенно, потихонечку она краснела. И никто, кроме Марроу, не решался разоблачить его махинации. Что же касается черно-белого изображения, то это ведь мои воспоминания о Марроу и Маккарти. Телевидение было тогда черно-белым. Это очень важный для меня момент. Я считаю, надо показывать людей такими, какими ты их помнишь, то есть с собственной, а не чужой точки зрения.

Екатерина Мцитуридзе. Знаете, что меня больше всего потрясло в фильме?

Джордж Клуни. Что же? (*Заинтригованно улыбается.*)

Екатерина Мцитуридзе. Эти пять или сколько-то там минут тишины после его прощания со зрителями...

Джордж Клуни. Насчет тишины сейчас я вас повеселю. Это отдельная история. Когда мы отдали сценарий на утверждение продюсерам, они между делом заметили: «Мы вообще-то собирались снимать полнометражное кино». Сценарий им показался недостаточно длинным. На что я ответил: «Расслабьтесь, ребята, в фильме как минимум семь минут абсолютной тишины. Если этого недостаточно, мы растянем ее еще, и все будет в порядке!» (*Хохочет.*)

Екатерина Мцитуридзе. Сердечные оказались продюсеры!

Джордж Клуни. Не то слово!

Екатерина Мцитуридзе. Но в фильме был еще один парень — шеф Си-Би-Эс...

Джордж Клуни. Билл Палей, президент Си-Би-Эс.

Екатерина Мцитуридзе. Я хотела спросить: а разве он не сыграл определенную, скажем так, роль в том, чтобы Марроу не перекрывали кислород?

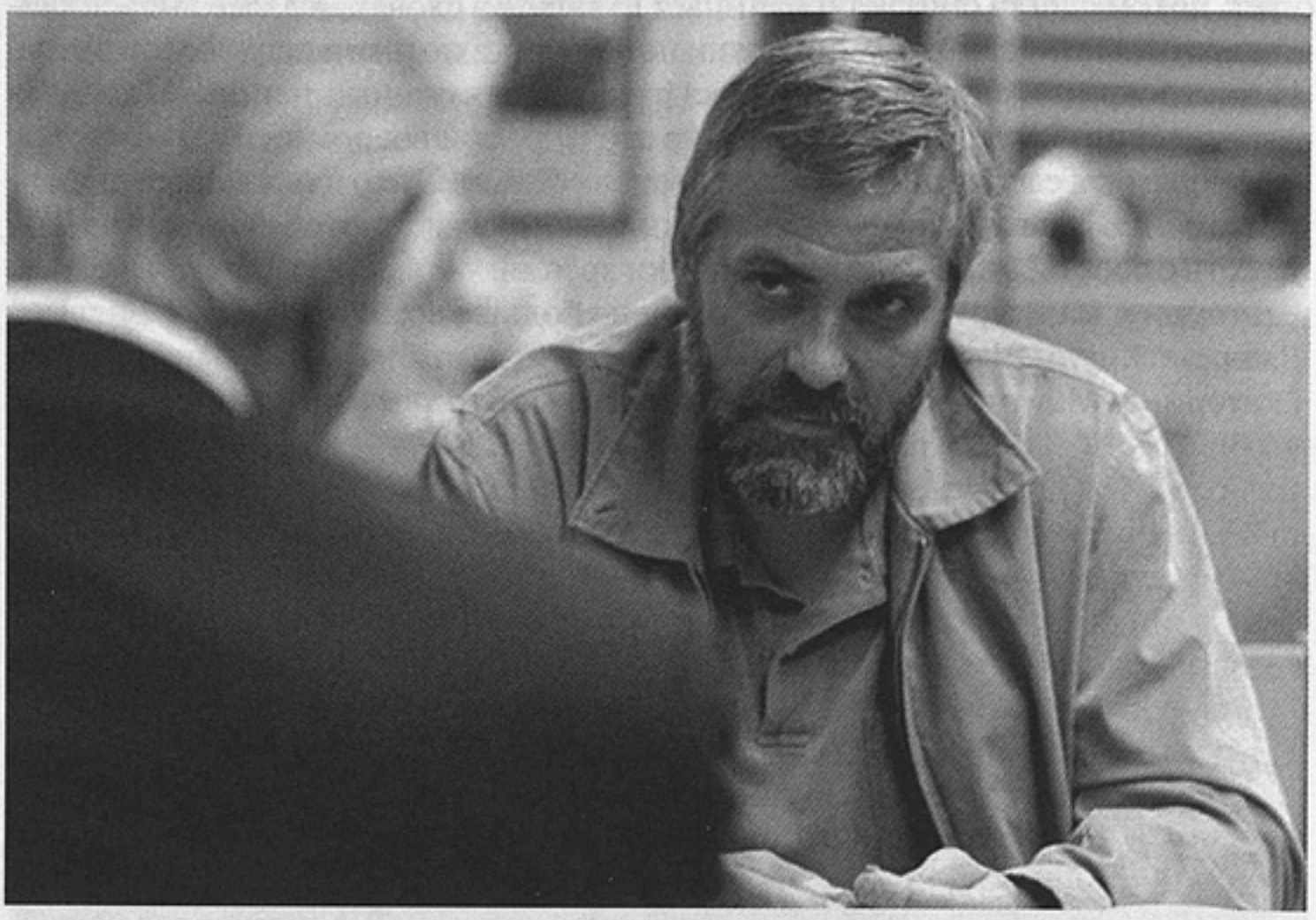
Джордж Клуни. Сыграл и именно что определенную. Но мы не пощадили и его. Дело в том, что у больших боссов всегда большая игра. А Марроу видел свою задачу в том, чтобы доносить правду до американцев. Знаете, за то, что вам важнее всего, приходится платить. Вот, когда Марроу делал передачу «Лицом к лицу», он интервьюировал Оппенгеймера, Эйзенхауэра, Эйнштейна. Он знал, с кем и о чем говорил. Потом ему пришлось вести шоу «В гостях у...», ну знаете, такие посиделки желтенькие, и он все это исполнял, хотя и ненавидел в душе. Взамен он получал главное — возможность выдавать в эфир «Смотрите прямо сейчас» (See It Now). Невозможно обойтись без компромиссов. Только вопрос: чем поступиться и ради чего? Могу сказать за себя: я делаю коммерческий фильм, и это позволяет мне снять две или три «Сирианы» и «Спокойной ночи и удачи» по своему усмотрению.

Екатерина Мцитуридзе. Но компромиссы в кино — это одно, а компромисс на ТВ — совсем другое, это я вам как коллега вашего отца могу сказать...

Джордж Клуни. Ну вот смотрите, Катя. Я абсолютно уверен в том, что каждый из этих парней, которые сидят на пресс-конференции президента в Белом доме, в душе хочет встать и заявить: «Минуточку, а можно спросить вас...» Но если они сделают это, их выведут из зала и никогда туда больше не пустят. А они не хотят терять доступ в президентский пул, причем не столько сами репортеры, сколько компании, на которые они работают, журналы, газеты и т.д. Все не так однозначно. Но так или иначе журналистам не хватает куража, чтобы побороть себя, подняться и выйти. Я делю прессу на категории. Мои родители, как я уже говорил, репортеры, поэтому я могу об этом с уверенностью судить. Так вот, первая категория журналистов — это те, которых ежедневно убивают в Ираке, в Афганистане, в Израиле... Второй тип журналистов занимается тем, что мы называем «энтертейнмент». Информация настолько раздроблена, фрагментирована, что попросту теряется на фоне тотальной развлекухи. Многие полагают, что развлекательное ТВ стало усиленно захватывать территорию после 11 сентября, но я считаю, что все началось значительно раньше. Просто после 11 сентября ситуация заметно ухудшилась.

Екатерина Мцитуридзе. Но при этом те же самые ребята, я имею в виду репортеров из шоу-биз, минут пятнадцать стоя аплодируют на фестивале после пресс-просмотра, что не так часто происходит. А в случае и со «Спокойной ночи и удачи», и с «Сирианой» так именно и было.

Джордж Клуни. Правда? Ужасно приятно слышать. Когда мы стояли на сце-



«Сириана», режиссер Стивен Гэген, продюсер Джордж Клуни

не в Венеции по завершении просмотра «Спокойной ночи и удачи» — Катя, вы же были там и все видели своими глазами, — когда весь зал встал и звучали долгие-долгие овации, я тогда четко понял, кому я адресовал свой фильм. Потом то же самое повторилось с «Сирианой» в Берлине. Знаете, каждый раз после «Спокойной ночи и удачи» и «Сирианы» я задавал себе один и тот же вопрос... Вот ты даешь интервью, на протяжении трех суток около сорока человек в день задают тебе вопросы, и чаще всего типа: «Ну как, вы отбили бабки?» или «С кем вы сейчас встречаетесь?» И вдруг — ни одного подобного вопроса, все по фильму! И я почувствовал, что вот ради таких интервью я и снимал свое кино.

Екатерина Мцитуридзе. Что вам приносит больше удовлетворения — играть или снимать? Хотя, кажется, я заранее знаю ответ...

Джордж Клуни. Открою большой секрет. Когда ты режиссер, ты — хозяин положения, когда снимаешься, должен слушаться другого парня. Так что, конечно, интереснее быть боссом. А потом, режиссура — это такая штука, которой можно начать заниматься, когда станешь старым, лысым и толстым. Серьезно! (*Смеется.*) А вообще это такое удовольствие — заниматься тем, чем тебе по-настоящему нравится.

Екатерина Мцитуридзе. Ну а как же «Оскары» и прочие «Львы» и «Медведи» под «Пальмами»...

Джордж Клуни. Знаете, несколько лет назад после «Золотого глобуса» (я получил его за «О, где же ты, брат?») я обзвонил всех своих друзей, чтобы сообщить им эту радостную весть... Но со временем все эти статуэтки... Начинаешь осознавать, что на самом деле важно только то, что ты занимаешься любимым делом, тем, что кажется тебе важным и доставляет удовольствие. Все остальное — всего лишь побочные эффекты, и радуют они гораздо меньше, чем сама работа. Это правда. И еще все зависит от везения. Большинство людей не могут себе позволить снимать то кино, которое снимаю я. К тому же в компании с любимыми друзьями. Я имею в виду и Стивена, и Мэтта, и Гранта, и Дэвида и всех-всех-всех.

Екатерина Мцитуридзе. А как насчет «удовольствия» поправиться на тридцать фунтов за тридцать дней? И насколько сложно было вжиться в шкуру Боба Барнса?

Джордж Клуни. С весом все оказалось довольно непросто. В течение месяца я только ел, не просто когда был голоден, а постоянно ел до отказа, даже когда уже тошнило, я все продолжал есть и есть. Стивен не хотел брать звезду на эту роль, а студия настаивала на звездном актере. Так что мы нашли компро-

мисс — я лишь слегка сбрил волосы на макушке, отрастил бороду и набрал вес. А потом мы объявили Warner Bros., что я готов сниматься без гонорара, для них это прозвучало заманчиво. (*Смеется.*) Знаете, я бы не хотел получать двадцать миллионов за роль авансом, а потом смущенно отводить глаза в сторону при виде собственной физиономии где-то там, на углу супермаркета. Мне гораздо интереснее рисковать. Я предпочитаю снимать за свой счет. Если фильм заработает, заработаю и я, если — нет, то, что же, я снял то кино, которое я хочу, вместо того чтобы потом говорить: «Кино, конечно, получилось дерьмовенькое, но зато я заработал на новую виллу».

Екатерина Мцитуридзе. Несмотря на все испытания, вы вспоминаете «Сириану» с нежностью?

Джордж Клуни. Самой тяжелой была, конечно, сцена пыток. Несколько дней я сидел привязанным к стулу, и меня поливали водой из ведра. В фильм, кстати, вошло не все. Когда я упал и ушибся, повредил спину, доктора решили, что это аневризма. Но, слава богу, вроде выкарабкался. (*Смеется.*)

Екатерина Мцитуридзе. Ну вот, а кто-то полагает, что ваши серьезные проекты вызваны вашим стремлением сменить имидж такого всеобщего любимчика, красавчика, перевоплотиться из обаятельного Дэнни Оушна в малоприятного Боба Барнса. Но лично мне, кстати, Боб нравится...

Джордж Клуни. Ну у вас и вкус, девушка! (*Смеется.*) Правда состоит в том, что я вообще не обращаю внимания на имидж. Я никогда не старался создавать какой-то свой определенный образ. Я просто стараюсь реализовать те проекты, о которых мечтал всю жизнь. Что касается перевоплощения в Боба Барнса, это было не так сложно, как может показаться на первый взгляд. Прежде всего потому, что я действительно провел очень много времени с Бобом Баэром, реальным сотрудником ЦРУ. Так что сложность перевопло-

«Сириана», режиссер Стивен Гэген, продюсер Джордж Клуни

щения заключалась только в том, чтобы убрать из этого персонажа какие-либо черты Дэнни Оушна. Физическое перевоплощение тоже помогло, конечно. И потом, во время общения с Бобом, я старался понять, как он мог так разочароваться в своей работе в ЦРУ и почему стал ощущать себя выброшенным за борт. Это очень существенный ключевой момент.

Екатерина Мцитуридзе. А почему вы выбрали историю Боба Баэра?

Джордж Клуни. Ну, я просто прочитал его книгу, потом встретился с ним и решил, что надо снимать про него кино. Стивен Гэген тоже мгновенно проникся этой идеей. Кроме того, мне нужен был проект, чтобы достойно ответить на обвинения по поводу антиамериканизма «Спокойной ночи и удачи».

Екатерина Мцитуридзе. Неужели были такие обвинения? Трудно поверить...

Джордж Клуни. И тем не менее. Меня многие журналы и газеты открыто называли предателем.

Екатерина Мцитуридзе. Вы верите в то, что кино может изменить людей, повлиять на их мировоззрение?

Джордж Клуни. Нет, я не верю в то, что кино может изменить мир. Но считаю, что фильм может поставить вопросы, обратиться к проблемам, которые не могут не волновать сегодня. Пресса имеет возможность повлиять на какие-то процессы. Однако может и прессе, ответственной за освещение тех или иных событий, следует работать лучше, действовать смелее?

Екатерина Мцитуридзе. Куда уж смелее, чем вы?! В «Спокойной ночи и удачи» и в «Сириане» вы представили в истинном свете две самые могущественные силы, управляющие не только Соединенными Штатами, но и миром в целом, — СМИ и нефть. Кстати, еще по поводу храбрости. Я была немало удивлена, что в Берлине во время вашей пресс-конференции по «Сириане», Бобу Баэру, которого вроде все ждали с жадным интересом, не было задано ни одного вопроса. Вам, по сложившейся доброй традиции, предлагали руку и сердце, Стивена Гэгена расспрашивали о фильме, а Боба Баэра, реального прототипа, реального агента ЦРУ, проигнорировали напрочь... Странно, правда?

Джордж Клуни. Странно. Правда. Ни одного вопроса. Может, Боб распустил слух, что прикончит любого, кто осмелится задать ему вопрос? (*С серьезным лицом.*) Это в конце концов его работа. (*Хохочет.*)

Екатерина Мцитуридзе. Ладно, а что еще, кроме мира ЦРУ, вы открыли для себя на съемках «Сирианы»?

Джордж Клуни. Каждый раз, путешествуя по новым местам, я открываю себя. Как будто смотрю на себя глазами других людей, из другого мира. Это очень важно. На Востоке я понял, что огромному числу людей чужд наш менталитет, я имею в виду американцев. Я никогда не забуду Рамадан в Касабланке. Мы снимали на крыше здания. Вдруг на улице воцарилась мертвая тишина, и слышна была только молитва, все выходят из своих машин, обращаются лицом к Мекке и молятся прямо посреди улицы. Тысячи людей! Я смотрел на все это и думал, что если кто-то полагает, что у него есть религиозное преимущество перед кем-то другим, он сильно ошибается. Надо много путешествовать по миру, изучать другие культуры и понимать, что твоя точка зрения — это еще не истина в последней инстанции. И еще. Я считаю важным то, что я был искренен по отношению к политике. Это было важно и в «Спокойной ночи и удачи», и в «Сириане». Эти фильмы не несут определенного политического месседжа. Для кого-то это политическое кино, но наша задача заключалась только в том, чтобы спровоцировать дискуссию, а не давать ответы, потому что никаких ответов и никаких рецептов для разрешения этих проблем у нас нет.

Екатерина Мцитуридзе. А что вы скажете насчет изучения других культур посредством языка? Кажется, Боб Баэр в совершенстве говорит на фарси. А вам пришлось изучать арабский или фарси?

Джордж Клуни. Мне повезло, что-то всплыло из детства. В колледже моим соседом по комнате был иранец, так что фарси был у меня на слуху, но арабский меня доконал, честно скажу. Поскольку в нем нет ни грамма латыни, не за что зацепиться, я учил его фонетически, на слух. Неплохой, кстати, метод.

Екатерина Мцитуридзе. Сделали два прекрасных фильма, выучили фарси, впереди «Оскар», последний год, наверное, станет для вас не самым плохим...

Джордж Клуни. Как вам сказать... (*Улыбается.*) Это был лучший и одновременно худший год в моей жизни. Знаете, странновато получать удовольствие, когда ты серьезно болен и у тебя проблемы. Сначала умер мой зять — здоровый парень, просто однажды свалился замертво от сердечного приступа. Потом моя бабушка упала, сломала шейку бедра и через пару недель умерла. Что касается творчества, это, конечно, был лучший год в моей жизни. Хотя мало удовольствия в том, что тебя помещают на обложку журнала с подписью «предатель». При том, что придраться к «Спокойной ночи и удачи» невозможно! Как я вам уже говорил, весь фильм построен на фактах. Одно скажу точно: я этот год не забуду никогда, если, конечно, не отшибет память, потому что после травмы на «Сириане» я слегка теряю память. Я вам это уже говорил? (*Хохочет.*)

Екатерина Мцитуридзе. Говорили. А я вас уже спрашивала, не рановато ли вы выступили с «Сирианой»?

Джордж Клуни. Я считаю, в самый раз. Мы удачно все просчитали, когда начинали снимать два — два с половиной года назад. И поверьте мне, никто нас не поддерживал ни с какой стороны, это было наше личное рвение. Меня убивал тот факт, что малейшее несовпадение моего взгляда с официально принятым объявлялось антипатриотичным. На мой взгляд, самое патриотичное — это задать вопрос своему правительству. Наша страна зиждется на разнообразии. Это наши корни. И наш долг — задавать властям вопросы.

Екатерина Мцитуридзе. Ну задавали вы вопросы перед войной в Ираке, и что?

Джордж Клуни. Говоря о свободе слова, многие при этом подразумевают: «Только не говорите ничего плохого про меня лично». Кроме того, проблема высказывания связана с проблемой понимания. Например, кто-то понял так, что в «Сириане» мы считаем тех, кто бомбит арабов со спутника, хорошими ребятами. А там же всё с точностью до наоборот, мы вовсе не считаем их героями. Мы хотели сказать, что, затевая идейную войну с терроризмом как с угрозой миру, следует отдавать себе отчет в том, что это повлечет за собой страшное зло.

Екатерина Мцитуридзе. Хотя вряд ли кто-то просыпается с мыслью: «Пойду-ка я сделаю сегодня какую-нибудь мерзость...»

Джордж Клуни. Ну да, каждый свято уверен в своей правоте.

Екатерина Мцитуридзе. И все-таки, сколько процентов правды в «Сириане»?

Джордж Клуни. Правда всегда изменчива, она, как ртуть, она всегда в движении. А в Америке она меняется регулярно, каждые несколько лет. За время съемок правда стала проявляться все отчетливей и отчетливей. Объясню. Китай начал покупать нефтяные скважины в Казахстане и пытается приобрести нефтяные компании в Соединенных Штатах. Иран становится игроком на карте мира с невероятно большим потенциалом. Такова правда на сегодня. Посмотрим, куда она нас заведет. (*Грустно улыбается.*)

Екатерина Мцитуридзе. Джордж, у вас скоро юбилей...

Джордж Клуни. Да? (*Улыбается.*)

Екатерина Мцитуридзе. Я пытаюсь сформулировать «философский» вопрос. К юбилею всегда принято подводить итоги. Стали ли вы мудрее?

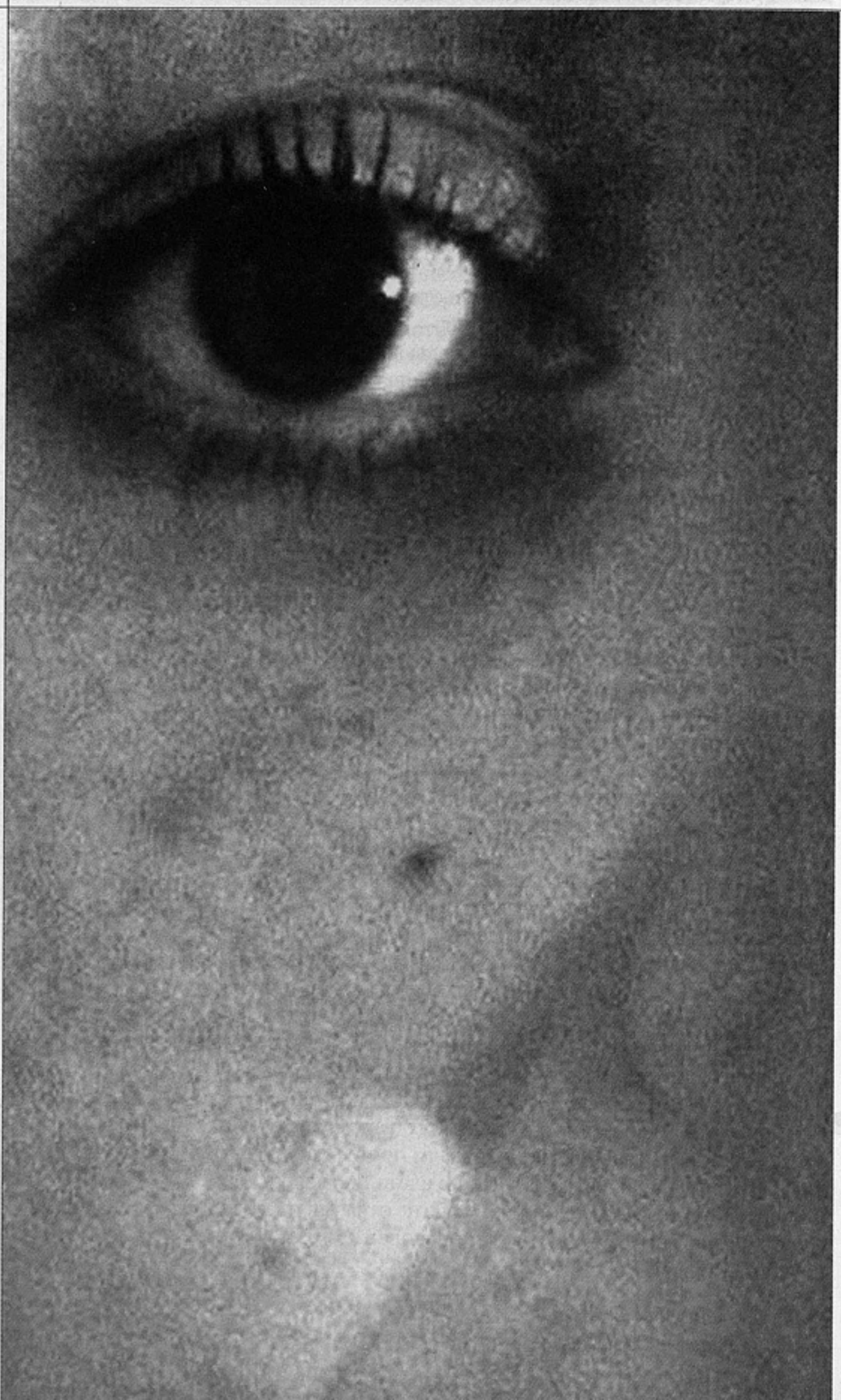
Джордж Клуни. Знаете, каждый раз, когда я считаю, что я умник, оказывается, что это вовсе не так. С каждым годом я стараюсь меньше говорить и больше слушать других. Иногда мне это удается. (*Смеется.*)

Екатерина Мцитуридзе. Хочу сделать вам комплимент по поводу влияния ваших фильмов. В своем новом телешоу об артхаусном кино я не раз ловила себя на желании в завершение передачи произнести: «Спокойной ночи и удачи». Эти слова буквально чуть ли не слетали с языка.

Джордж Клуни. Можете ни в чем себе не отказывать. Я лично разрешаю! (*Смеется.*) Дарю вам ноу-хау на использование прощалки «Спокойной ночи и удачи» по всей России!

Венеция, сентябрь 2005 года
Берлин, февраль 2006 года

Р А З Б О Р Ы



«Забвение»,
режиссер
Стивен Двоскин

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Work in progress

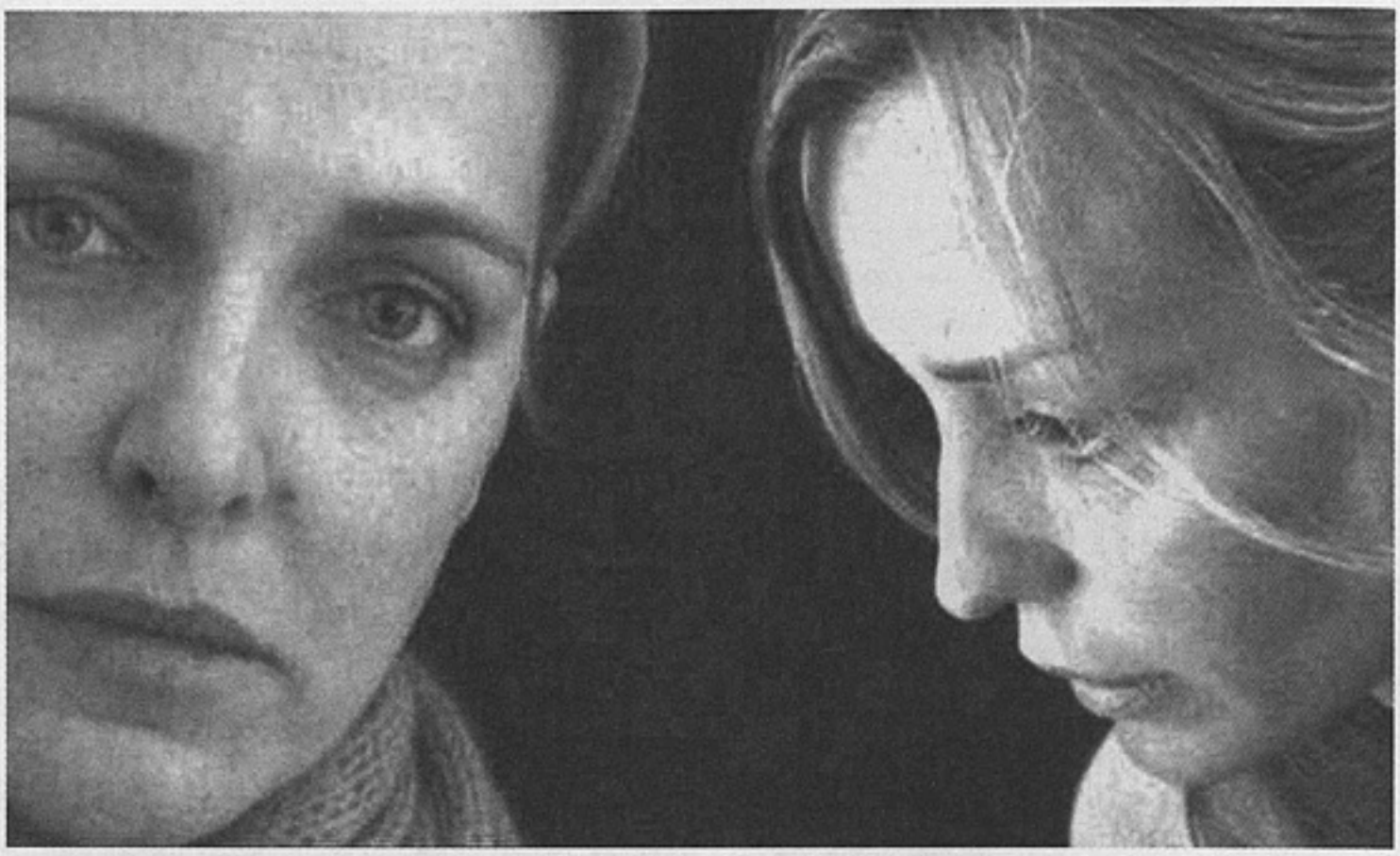
РОТТЕРДАМ-2006

С каждым годом тематика Роттердамского фестиваля расширяется. В этот раз традиционные секции пополнились разделом Vita Brevis, состоящим из байопиков и рассказывающим о «жизни в искусстве», и экспериментальной программой «Белый свет». Она посвящена разнообразным — социальным, эстетическим, психологическим и даже физиологическим — взаимосвязям между кино и наркотиками, между галлюциногенным воздействием синтетических препаратов и сновидческим «синтезом искусств», между работой «внутреннего зрения» и механикой киноаппарата, способного проецировать самостоятельные картины. Нечто подобное продемонстрировали «Пассажи» Джона Джоста — серия абстрактных изображений, монотонно сменяющих одно другое. Такие опыты по обращению к «беспленочному кино» или «видеоживописи» естественны для Роттердама, где напряженный разрыв между экраном и залом становится смысловым и содержательным полем.

На фестивале был представлен и другой фильм Джоста — La lunga ombra. В нем к неразличимой поверхности холста, к «длинной тени» (так переводится оригинальное название) сводятся портреты трех женщин. Они встречаются в прекрасном загородном доме и с разными оттенками эмоциональности обсуждают «состояние современности»: трагедию 11 сентября, миграцию народов, колонизацию etc.

Фильм снят в Италии за короткий срок и, по словам режиссера, стоит 50 евро. Сценарий заменила актерская — прежде всего речевая — импровизация. Антониониевский антураж лишь подчеркивает недостижимость «чистого отчуждения», а героини наглядно переживают «одновременную историю» — фатальную и неразрывную связь между политикой и экзистенцией, локальным и глобальным, частным и общим. Кажется, она оказывается более травмирующей, чем «привилегированное» одиночество антониониевских героев.

Уйдя в добровольный скит, радикально и, похоже, навсегда порвав с аудиторией, Джост лишь приобрел в актуальности. В ближайшее время он планирует снять картину о ветеране войны в Ираке. Судя по всему, она станет продолжением его «антибушевского» фильма «Возвращение домой» — драмы об американском солдате, переживающем «иракский синдром». Важно отметить, что теперь Джост принципиально снимает на «цифру». И, возможно, одним из первых в кино открывает поэтическую природу и ауру цифрового изображения. Перевод новых технологий на язык незрелищного — «левого» — искусства также отсылает к неподкупной позиции режиссера и критике политического мироустройства. А смещенная или концептуально некачественная (с расслоением на цифровые «квадратики») картинка не только вводит



«Длинная тень», режиссер Джон Джост

в посюстороннее измерение, но и выявляет «другую» — не менее знакомую и даже более липкую — реальность.

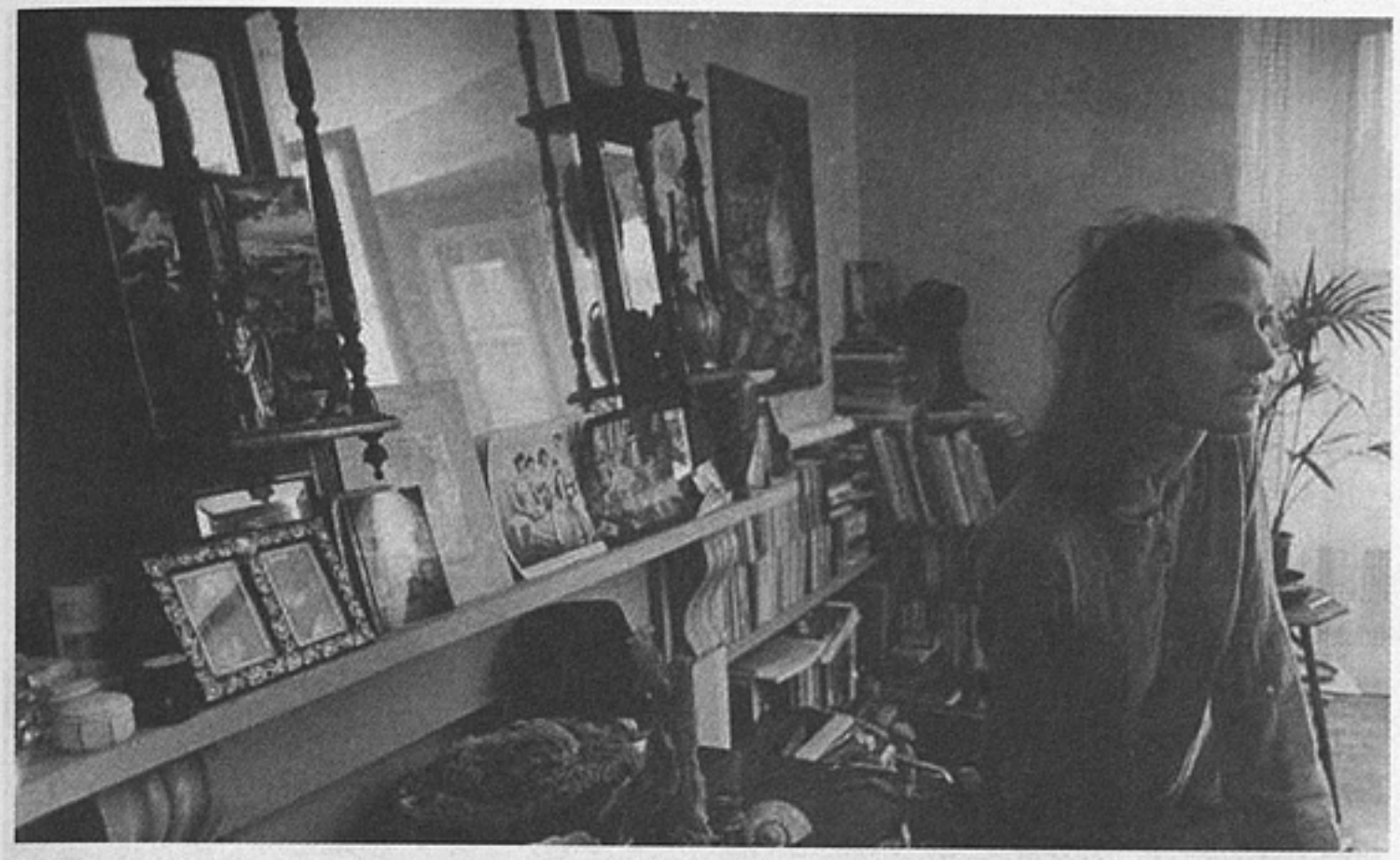
Дигитальное кино — один из приоритетов Роттердамского фестиваля. Здесь всегда много работ, которые не только сняты на цифровой основе, но и демонстрируются при помощи DVD-проекции. Значительная их часть сделана в Юго-Восточной Азии. Именно там цифровая технология практически равна эстетике. Более того, есть регионы, где кино только зарождается, где нет опыта пленочной индустрии и где именно стерильная «цифра» становится механизмом и движущей силой искусства. Причем дигитальные возможности оказываются уже не поводом для компьютерных экспериментов, а приближаются к области особого реализма — в первую очередь урбанистического окраса. Мегаполисы, небоскребы, корпоративные сети, гипермаркеты, асфальтовый рай или «комфортабельный ад» — таковы привычные и обязательные места действия дигитального кино.

Японский фильм Analife — ироничная энциклопедия городских страхов, фобий, соблазнов, перверсий. Истории трех незнакомцев — двух парней и девушки, которых судьба свела в кабинете проктолога. Дизайнерское кино Годы Кэндзи местами превращается в чистый видеоарт, местами — в антирекламный ролик общества потребления или в статистический отчет о ежедневном функционировании мегаполиса — с данными о процентной вероятности смерти, числом отходов, сексуальных актов...

Один из героев исследует чужой мусор, используя его как лучшую информацию о посторонних. Другой одержим идеей идеального изнасилования, согласно которой жертва не должна почувствовать себя жертвой. А девушку-фотографа преследует и интригует чужая смерть — каждый день она становится невольной свидетельницей убийств, автокатастроф, несчастных случаев. И даже записывается в спутницу и фотохроникера маньяка-убийцы. В финале всех троих, замороченных и изможденных, выключают обыкновенным пультом — наглядная метафора мира как телевизора и изнанки интерактивности.

Несмотря на игру с формой и изощренный сюжет, излишний стёб в фильме не наблюдается. Используя все преимущества цифрового кино, в том числе полиэкран и множественное наложение планов, он трезво, даже объективно фиксирует подводные течения любого города-мультимиллионера. Этот медиапроект абсолютно адекватен современному существованию и, что самое главное, не чужд антропоморфной природы визуального искусства.

Из других заметных фильмов, где технология является концепцией, стоит выделить «Безответную любовь» француза Криса Пти. Он почти полностью смонтирован из материалов, записанных на анонимные носители —



«Смерть и дьявол», режиссер Стивен Двоскин

web-камеры, камеры слежения, расставленные в наше время повсюду. Игровая часть тоже стилизована под съемку скрытым объективом. Как и Analife, «Безответная любовь» — изящное, стильное эссе о сегодняшнем мире, где новейшие средства безопасности, включая визуальную слежку и контроль «всех над всеми», сами становятся формой терроризма, но бесплотного, разлитого в воздухе, вызывающего внутренний страх, паранойю, отчуждение. В качестве связующей линии для монолога рассказчика выбран сюжет о случайных мужчине и женщине. Их объединяет интрига под названием stalking — речь идет о маниакальном преследовании и неутолимом желании Другого, которое поклонник испытывает к кумиру (или фанат — к суперзвезде). Герои — новейшие сталкеры (stalk'еры), только помещенные в прозрачное и небезопасное пространство медиа и современных коммуникаций. Объектом преследования служит хичкоковская блондинка, а вот роль преследователя и подглядывающего в итоге достается зрителю — мужская фигура постепенно

«Безответная любовь», режиссер Крис Пти

«Analife», режиссер Года Кэндзи

развоплощается, исчезает. Саспенс тут, почти как у Ханеке в «Скрытом», источает само изображение — непрерывное, не имеющее ни автора, ни адресата. И потому настораживающее, как любая неизвестность, любая «угроза без имени». Ситуация невидимого соглядатая и его жертвы, то и дело оборачивающейся в камеру, но все равно ее не замечающей, оказывается фикцией, но оттого пугает еще больше. Как и у Ханеке, угроза носит безличный, нематериальный — метафизический — характер. И потому подозрения обречены на ошибочность, а обвинения падают на «первых встречных» — случайных лиц. Как известно, приблизительно так и происходит в нынешнем обществе, где подозреваемым может стать каждый, а терроризм анонимен и в буквальном смысле не оставляет после себя следов, «отпечатков пальцев». Преследователя просто нет — одни жертвы подозревают других. Не случайно в закадровом тексте, полном кинематографических аллюзий, помимо Хичкока упоминается «Фотоувеличение» Антониони, где под сомнение ставится наличие не только трупа, но и преступника, но и самого преступления.

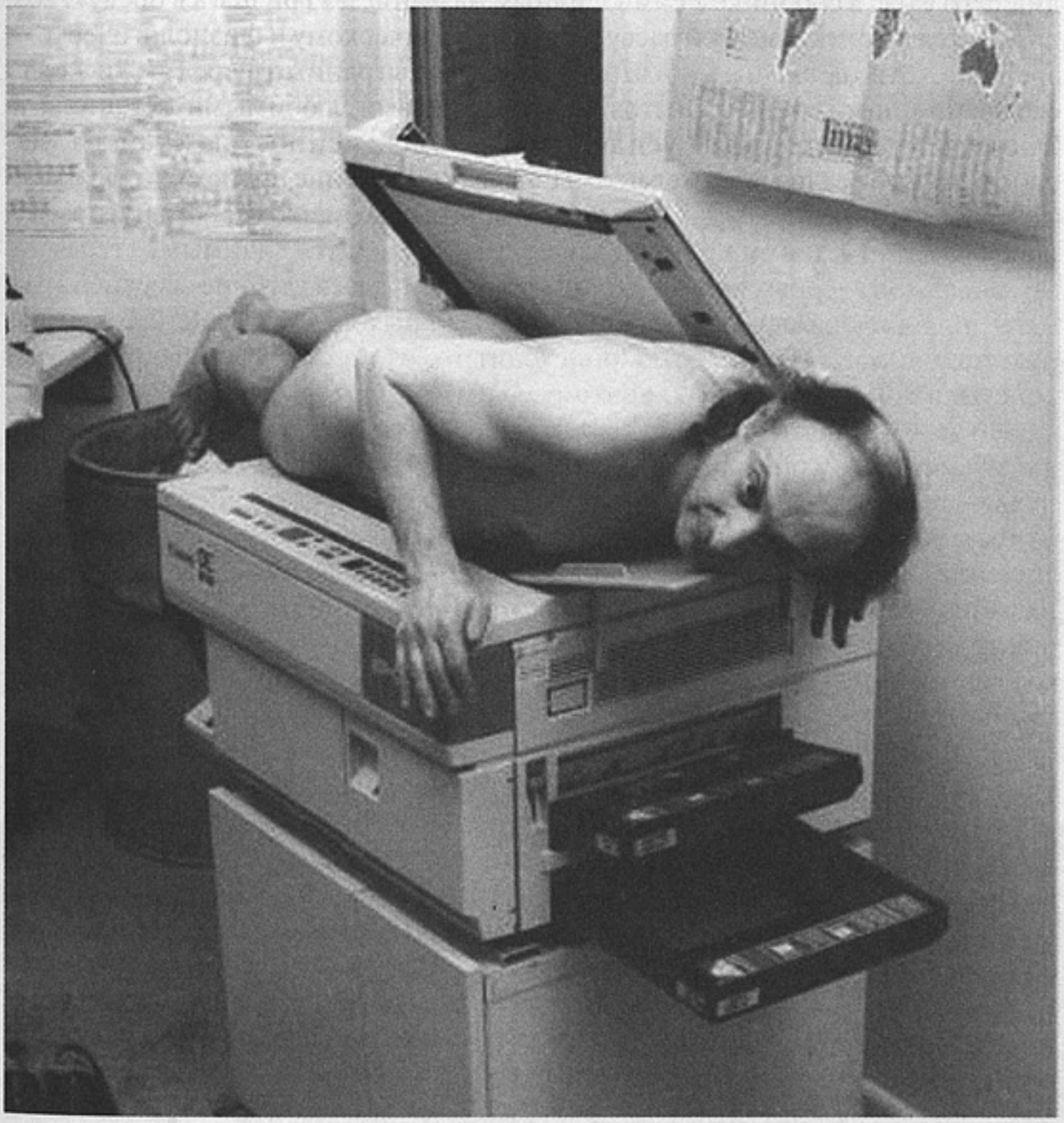
Кстати, метод цифровой съемки и вправду генерирует у Криса Пти, как и у Джоста, почти антониониевскую чувственность, — особенно это касается женского образа. Апофеозом «цифровой» эманации, более того, эротичности на фестивале выступило «Забвение» Стивена Двоскина, прославленного американского авангардиста, легендарной в узких кругах фигуры. В Роттердаме Двоскин был выбран «кинематографистом в фокусе» и удостоился ретроспективы. Его творчество — тот случай, когда искусство наглядно связано с биографией художника, когда они обуславливают друг друга.

В возрасте семи лет у Двоскина обнаружился полиомиелит, он остался инвалидом на всю жизнь. Тут вроде бы напрашивается вывод, что кинематограф стал для него своего рода «протезом», онтологической опорой, средством самолечения. Но его кино работает на разрушение этого стереотипа. Прикованный к инвалидному креслу, Двоскин снимал фильмы не столько о своей болезни, сколько об имперсональной и неотчуждаемой боли (одна из его картин так и называется — «Боль — это...»), не столько о трагической невозможности «быть как все», сколько о невозможности нормы как таковой, о текучем, антиструктурном существовании — вольном, неподконтрольном движении телесных частиц. О том, что такое существование — форма болезни — переносится легче, чем зыбкая иллюзия нормы, хотя человек всегда

выбирает второе, а не первое. Не столько о теле и телесности, сколько о бесплотном пространстве вокруг тела, которое, оставаясь нерушимым и неприкосновенным, выталкивает его в небытие.

Фестивальный график не позволил посмотреть всю ретроспективу, но из увиденного особенно хочется отметить ленту «Смерть и дьявол» 1973 года. Это вольная экранизация одноименного произведения Франка Ведекинда, предшественника немецкого экспрессионизма, в чьих пьесах, что важно и для фильма Двоскина, апологетика пола сочетается с его проклятием и служит инструментом анализа и критики капиталистических (читай — сексуальных) отношений. Двоскин ассимилировал мотивы классика, довел их до предела и одновременно охладил, лишив эффектной экспрессионистской окраски. Его вердикт супружескому союзу, свободной любви, сексуальной независимости, мужской, женской — общечеловеческой — слабости выполнен почти протокольно, с отрешенностью, пришедшей на смену угасшей страсти, израсходованному пылу. Приговор справедливый, но не подлежащий исполнению, его справедливость — ничто по сравнению с реальностью. Построен фильм на одном из излюбленных приемов Двоскина — фронтальных, реже профильных, крупных планах, напоминающих о лицах у Бергмана и Дрейера, но снятых без подтекста. Механические монологи и «автоматическая» речь героев завершаются звучащей паузой — изматывающей додекафонией. Как никто другой, Двоскин проявляет зыбкую — эфемерную — субстанцию, только и составляющую вещество человеческих отношений. И обрисовывает конденсированную пустоту, тяжелый воздух, какие не то чтобы от них остаются — скорее, в них содержатся.

Его новый фильм «Забвение» навеян «порнографической» повестью Луи Арагона «Лоно Ирены», разворачивающейся в борделе. Но никакого сюрре-



«Попытка самоописания», режиссер Борис Леман

«Попытка поцеловать Луну», режиссер Стивен Двоскин

ализма, с которым был связан французский автор. «Забвение» — тактильное по природе, буквальное по фактуре кино. Арагоновская «поэма в прозе» обезвучена: фильм немой. В каком-то смысле Двоскин дематериализует собственное видение и визионерство и на примере сюрреалистического текста (выходившего у нас в сборнике с символичным названием «Три шага в бреду») возвращается к конкретному и рассудочному, физическому и физиологическому зрению. Хотя на экране — театр соблазна, разыгранный перед режиссером его давнишними музами, постоянными актрисами, любимыми женщинами. Эротизм происходящего усиливается обездвиженностью вуайера, неспособностью реализовать желание. Поначалу обнажение происходит фрагментарно, на периферии кадра — так, чтобы остаться не в фокусе, обмануть взгляд наблюдателя. Но потом попадает в объектив, становится видимым — героини, мелькавшие в дверных проемах, в отражении зеркала, в глубине соседней комнаты, в виднеющемся коридоре, постепенно выходят на авансцену, вплотную приближаются к герою. Происходит то, что в стрип-клубах называют консумацией — «контакт с клиентом», чьим инициатором выступает женщина. Но чем этот контакт активнее, тем менее он индивидуализирован, тем более эфемерен, тем больше подвержен забвению. Кажется, в мире Двоскина не забывается и ценно только то, что так и не случается. Все остальное хрупко и недолговечно. В этом смысле его жизнь, проведенная в больничных палатах, лишенная «нормальности» и «полноценности» из-за физического недуга, оказывается откровенным свидетельством этого «неслучившегося опыта». Свидетельством более достоверным и эмоциональным, чем «опыт случившийся». Такое размывание границ между «было — не было» — да еще в исповедальном, автобиографичном искусстве — удел настоящих авангардистов.

«Попытка поцеловать Луну» — фильм Двоскина, состоящий из личных документов, старых семейных фотографий и фамильной кинохроники. Уже в названии, на первый взгляд поэтичном, выражен непосредственный пафос: жизнь — а в случае Двоскина она парализована — как постоянная интенция жизни, как воля к бесконечному становлению, как желание невозможного, без которого все обездвиживается уже в метафорическом смысле. И одновременно — как сама невозможность, воплощенная здесь и сейчас: в затрудненном дыхании, пристальном взгляде, медленной речи, нефункциональном теле, которые у Двоскина словно бы отделяются, отчуждаются от субъекта, существуют самостоятельно. По крайней мере, именно так он запечатлел самого себя.

В роли антипода и в то же время alter ego Стивена Двоскина на фестивале выступил другой «авангардист с человеческим лицом» — бельгиец Борис Леман (небольшая ретроспектива его фильмов как-то проходила в Москве). Они старые друзья, знающие друг друга более тридцати лет. Леман попробовал себя во всем — был пианистом, фотографом, тренером по теннису, журналистом, актером. Кажется, его природный и удивительно приглушенный артистизм — универсального свойства. В архиве Лемана собралось 350 фильмов разной длительности, снятых на 16- или 8-*мм*. Он из породы «непрофессиональных» художников, выдающихся кинолюбителей, которые снимают, словно дышат, живут ради того, чтобы снимать, — никогда не выпускают камеру из рук, никогда не расстаются с собственными работами и всегда присутствуют на их показах.

За всю историю циркуляции его фильмов, а они демонстрировались и получали призы в Нионе, Венеции, Нью-Йорке, Монреале, Берлине, а в 2003 году удостоились ретроспективы в парижском Центре Помпиду, не было ни одного случая, чтобы на сеансе не присутствовал автор — в роли рядового зрителя. Леману принадлежат все права на его картины. В Роттердаме он с грустью говорил о том, что рано или поздно их придется выпустить на DVD. И, действительно, неотступно, внимательно следил за тем, как проецируется его фильм. Зачастую такая преданность приводит к трагикомическим инцидентам: странствуя по миру, Леман то и дело теряет коробки со своими пленками. Обычно они бесследно исчезают, но иногда — спустя годы, спустя историческое забвение — неожиданно возвращаются, приходят по почте на адрес владельца. Его архив рассредоточивается, живет обособленной жизнью. И в таком путешествии во времени и пространстве, свободном парении в истории и современности, в прошлом, настоящем и будущем — сущность кинематографа Лемана, основа его невиртуальной интерактивности.

В Роттердаме он представил вторую часть своего масштабного, несмотря на индивидуальное, ручное производство, проекта «Вавилон» — фильма размером в жизнь. Он снимается на протяжении вот уже двадцати с лишним лет.

«Le filmeur», режиссер Ален Кавалье

Трехчасовая картина называется «Попытка самоописания». Первая часть — «Письмо моим друзьям, оставшимся в Бельгии» — охватывает промежуток работы с 1983 по 1991 годы, вторая — последующий период. Леман говорит о фильме как о «вымышленной или фиктивной биографии», соединяющей кинематографический дневник с романтическим комментарием.

«Попытка самоописания» — артистичный, концептуальный автопортрет и исследование природы репрезентации, возможности увидеть себя со стороны, глазами другого и способности сравнить этот образ с тем, как видишь себя сам. Каталог методов по измерению, изображению человека (в одной из сцен Леман делает ксерокопию своего тела). «Фильм о существовании, искусстве и искусстве существования», в котором камера служит и зеркалом, и «третьим глазом». Проект, сделанный в жанре романтического, облегченного модернизма, исполненного с игривым идеализмом, обманчивым — «просвещенческим» — простодушием.

Диалог и контраст между «я» и «другим» заложены в драматургию ленты. Леман видится с разными людьми, артистами, современными художниками, включая Кристиана Болтански, Йохана ван дер Кейкена (который, к слову, говорит о том, что чем мы больше смотрим и путешествуем, тем меньше видим), и просит их написать, составить или просто сформулировать его портрет. Среди других попутчиков и «зеркал» режиссера — слепой фотограф, делающий фантастические по точности и проникновенности снимки, начинающие живописцы и актеры — благородные «ремесленники» от искусства.

Чаще всего встречи с художниками заканчиваются у Лемана обоюдным фиаско — взаимным убеждением, что любая идентичность все равно остается за пределами репрезентации. Кульминация этого опыта — диалог с Джоном Кейджем, чья запись то ли не сохранилась, то ли по традиции потерялась. Но остался снимок, запечатлевший один из моментов беседы. Этот стоп-кадр завершает фильм и остается на экране в течение кейджевских четырех минут тридцати трех секунд тишины — в память об американском композиторе и в знак того, что попытка самоописания не удалась, вылилась в смиренное молчание. Впрочем, сопутствующий пафос суперироничного и изобретательного фильма Лемана в том, что процесс — как и интенция у Двоскина — всегда важнее, продуктивнее результата.

Леман являет собой редкий тип кинематографиста, для которого не существует конечной точки, последней остановки, неминуемого финала. Его кино — открытая и длительная «work in progress», в которой и зритель может участвовать на правах соавтора. Более того, в Роттердаме показали незавершенный, находящийся в становлении совместный проект Двоскина и Лемана «Перед началом». Это художественный диалог двух авторов, попытка *взаимо*описания, столкновение, пересечение напряженного, философского ви́дения Двоскина и более доступного, более игрового взгляда Лемана. Оба говорят о себе как о людях, кровно, биологически связанных со своим искусством. И тут к ним мог бы присоединиться французский режиссер Ален Кавалье, чей Le filmeur — кинодневник, писавшийся в течение десяти лет, — тоже был представлен на фестивале.

Английское название картины — The Filmman. Его можно перевести не только как «кинематографист», но и — более точно — как «киночеловек», «кинематографический человек». Это и есть вышеописанный тип художника, к которому в равной степени относятся Стивен Двоскин, Борис Леман и Ален Кавалье.

Фильмёр — тот, чья кинематографическая субъективность непрерывна и незавершаема, чей жизненный опыт неотделим от экранной самопроекции. Без всяких метафор. Не жизнь, приравненная к произведению искусства, а свободная — несрежиссированная, предельно миметическая — череда мгновений, которые буквально исчезают на пленке, испаряются на наших глазах подобно тому, как когда-то они испарились в реальности. Точнее, на экране от них ничего не остается так же, как от них ничего не осталось в жизни.

Не превращая автобиографию в публичный документ, прилюдную исповедь или персональную мифологию, Кавалье ставит под сомнение и бессмертную природу киноизображения (тем более — документального), которое, как известно, увековечивает реальность. Его личные документы сиюминутны, недолговечны — они такие же, повторюсь, как и сама действительность. Но их чувствительность обезоруживает.

Домашнюю камеру режиссер приравнял к авторучке задолго до изобретения цифровых и даже видеоаппаратов. На экране — фрагменты, зарисовки нейтральных, «нетемпературных» будней, собрание незначительных деталей, образующих повседневность. И еще — пустые гостиничные номера: в одном из них — кажется, это гостиница в Милане или Лионе — когда-то останавливался Антониони. Отели, города, страны, какие посещал и запечатлевал автор, раскрывают здесь свою близость, свое сходство, граничащее с неразличимостью. То же самое касается и людей, и художников. Кто бы там ни останавливался, будь то Антониони или сам Ален Кавалье, их следы не сохранились. Призрачность пространства идеально согласуется с зыбкостью киноизображения, которое тоже ничего не сохраняет.

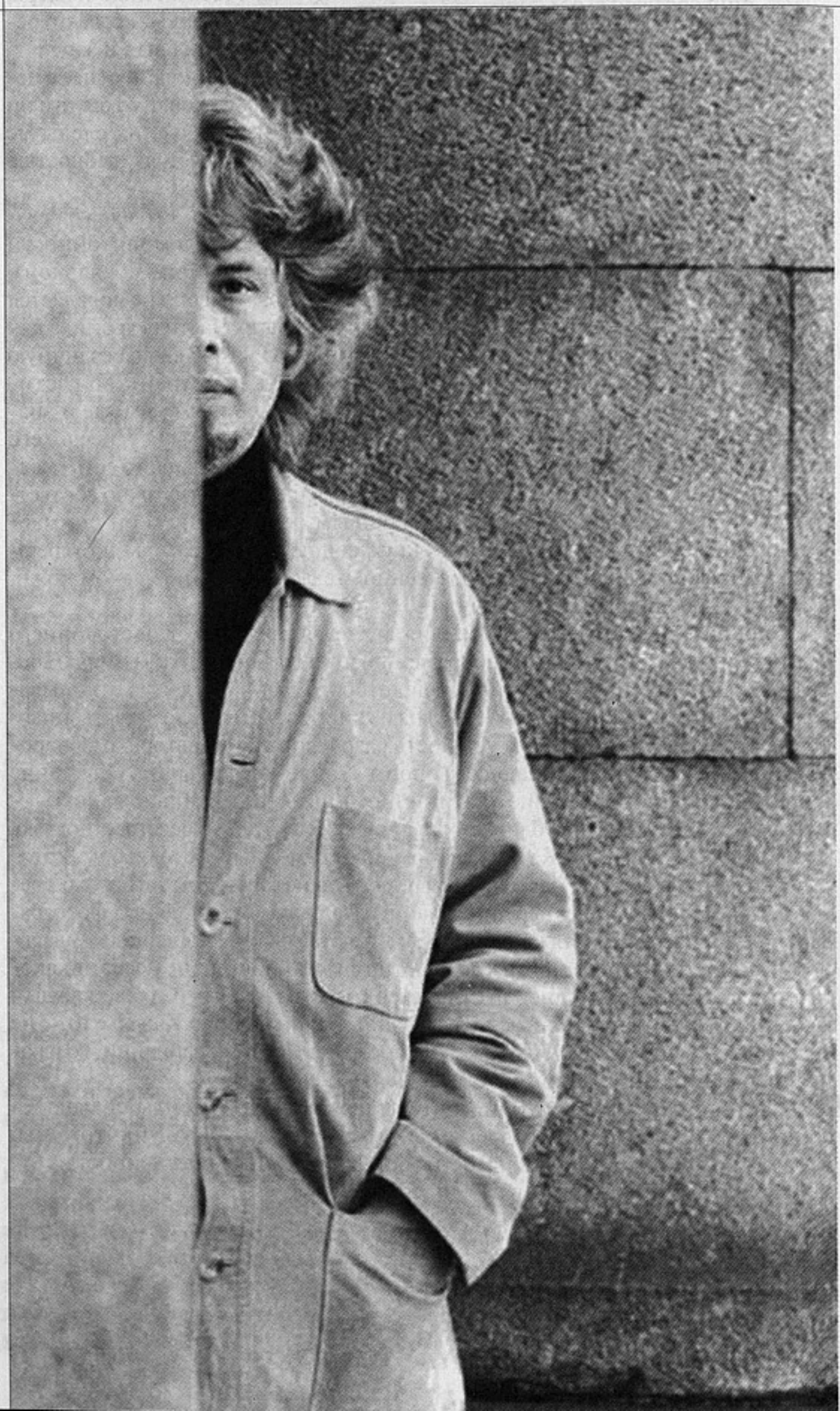
В дневнике Кавалье поражает пустующее место автора. Его фигура развоплощается в наблюдении за другими и самим собой, в монотонности и длительности «парящих» кадров, лишенных и оценочной (моральной), и, в общем-то, художественной нагрузки. Кавалье практически не появляется в кадре, а если и появляется, то со спины, лица не видно. Частная хроника как социальное и индивидуальное свидетельство проявляет тут свою безличную основу. Ее метафорой может опять же выступать пространство гостиничного номера, которое всегда кто-то заполняет, но чьи приметы и знаки невозможно унести с собой — оно пустеет быстрее, чем ты успеешь его покинуть или приватизировать. Возможно, фигура постояльца, то есть «медленного человека», ограниченного в запасе времени, наиболее точно соответствует образу Алена Кавалье. С одинаковым спокойствием он снимает и многочисленные предметы быта, окружающие его интерьеры и стареющих, умирающих родителей, и собственное тело, пораженное раком кожи, и борьбу — внешнюю и внутреннюю — с этой болезнью.

Спокойствие со следами бессилия является защитой от постороннего вмешательства, зрительского воображения, чужого любопытства. Фильм без интриги, единственной кульминацией которого становится стук откидывающихся кресел в зрительном зале — уход из кинотеатра тех, кто естественным образом не пересилил скуку и усталость разочарованного автора, разочаровывающего — в смысле лишающего опоры — кинематографиста. Опустение кинозала сродни опустению гостиничного номера. Два пространства — на экране и перед ним — дублируют друг друга с одинаковой бесстрастностью.

Больше всего фильм Кавалье напоминает семейный фотоальбом, который создается в режиме настоящего времени, в котором слышится эхо времени, проступает — через череду случайных кадров, моментальных фотографий — историческая протяженность. Как и в фотоальбоме, в дневнике Кавалье нет заданности — тот же монтаж абсолютно функционален, не несет никакого смысла. Вместе с тем дневник пишется с учетом необратимости: каждый кадр — момент жизни — снимается как единственный. Ален Кавалье тоже не знает дублей. Они исключены — вероятность повторения, вариации, возвращения изгоняется с пленки. Только так и не иначе.

Настоящие — без имитаций и подтасовок — документы создаются с одного раза и, как у Кавалье, с одного раза могут быть уничтожены. Но именно в хрупкости и уязвимости состоит их неоценимая ценность.

ОПЫТ



Владимир Сорокин

Фото Эберхарда Шорра

ВЛАДИМИР СОРОКИН:

«Россия некинематографична»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Евгений Гусятинский. Каковы ваши ощущения от нашего кино? Нам интересна ваша точка зрения как писателя и сценариста — как человека, который одновременно и внутри кинопроцесса, и занимает по отношению к нему определенную дистанцию.

Владимир Сорокин. Наш кинематограф движется очень непредсказуемо — так же, как и многие другие процессы в России. Россия этим и интересна. Здесь очень много гротеска, и гротеск существует сам по себе. Может быть, он и мешает нам стать мощной кинодержавой. Гротеск уничтожает дистанцию между субъектом и объектом. Между ними стоит дикий рев. Эти децибелы как бы этического характера, они оглушают и мешают сфокусироваться. Не только режиссерам. Я, например, семь лет не писал романы — с 1991 по 1998 год. Я понимал, что не могу сосредоточиться, спокойно разглядеть бешено меняющуюся реальность. Когда жизнь литературна и театральна, больше всего страдает кино. Нужны люди с пристальным взглядом. Новые люди. И они есть. Я знаю одного человека, который может состояться как крупный режиссер. Это Николай Шептулин. Он поставил и снял в одиночку всего лишь один короткометражный фильм — Comforter — как режиссер, сценарист, оператор, даже музыку, по-моему, сам подбирал. Официального режиссерского образования у него нет. Но этот человек все знает о кино. У нас с ним есть проект — из тех, какие я ни с кем еще не делал. Этот человек мне достаточно дорог, с ним интересно работать, потому что он говорит и думает на языке кино, а сейчас это редкость даже у признанных режиссеров. Я общался с разными режиссерами, в том числе с известными, и вдруг понимал, что они говорят не на языке кино, а на языке местного литературного контекста. Можно вообще ничего не говорить, но делать. Лишь бы люди производили что-то интересное. Увы, наша страна раздавлена литературой, и наше кино в первую очередь раздавлено литературой: звуковая дорожка подавляет изображение.

Е.Гусятинский. То есть нет визуального мышления? Мне кажется, у нас все еще не преодолен конфликт между словом и изображением. Как вы думаете, почему?

В.Сорокин. Потому что Россия была и остается литературоцентристской страной. Революция, в общем, была инспирирована литературой. И несмотря на то что Ленин сказал, что для нас главным искусством является кино, визуальная культура в России фактически не прижилась. Текст всегда был важнее изображения. В кино самый пик этого процесса — 70-е годы. Тогда производили удивительный продукт, где изображение принципиально строится не на визуальных кодах, а как бы по литературно-партийным понятиям. Я иногда проделываю такой фокус — выключаю звук, и получается — нечто! Если это кино показать, например, американцу, он вообще ничего не поймет,

не воспримет его или воспримет как странную документальную съемку. Советское кино, по определению, *некрасивое*.

Е.Гусятинский. Что тогда требуется от сценариста, тем более от писателя, чтобы слово не задавило изображение? Должен ли он держать в уме эту проблему?

В.Сорокин. Сценарист должен видеть то, что он пишет. Нужно быть режиссером для одного себя во время написания сценария, а не упираться рогом в текст. Необходимо понимать законы жанра.

Е.Гусятинский. Если изображение и возникает, то становится самодовлеющим. Язык кино не подключен к реальности, к текущему времени, он отторгает их. В лучшем случае, он подробно описывает прошлое — как у Германа, Сокурова, Германа-младшего.

В.Сорокин. Главное — не мыслить подпольно. Авторское кино... Хорошо оно получилось у Германа, да и то не во всем. Ему удалось выделить определенную тематическую зону и сконцентрировать на ней колоссальную личную энергию. Но это зона прошлого, ретро. Я не представляю, как Герман снял бы современный фильм. Он не ориентируется на «сегодня», не хочет вообще видеть сегодняшнюю реальность. Несмотря на сильное воздействие, его кино тоже порождено литературой. Он экранизировал прозу своего отца. В этом смысле Герман — не исключение. Но его ленты, возможно, лучшее, что было создано за последнее время. Есть еще такие редкостные, сугубо визуальные вещи, как фильмы Параджанова или «Анна Карамазофф» Хамдамова. Белые вороны в сером советском кинематографе. Такое впечатление, что у нас люди боятся увидеть действительность как чисто визуальный феномен. Всегда им надо держаться за слова, за смысл! Стоит обратиться к опыту немого кино. «Андалузский пес» — полная победа визуального. И это — на века. Шептулин как раз снял немой фильм. У Ивана Дыховичного есть несколько короткометражных фильмов, в которых практически нет текста, диалогов. Кино должно завораживать.

Е.Гусятинский. Только Муратова сумела преодолеть это отчуждение — сломать барьер между образом и словом, изображением и реальностью. Но у нее это происходит не столько за счет накопления классической киногении, сколько за счет театрализации, иногда карнавализации пространства. Она знает, что такое гротеск.

В.Сорокин. Муратова, пожалуй, единственный прецедент. Но я не очень люблю театр в кино. Не могу сказать, что мне близка Муратова. Я вижу у нее большую степень условности. У нее многое надо принимать на веру. Нужно идти на договор, соглашаться с тем, что это будет называться так, а это — эдак.

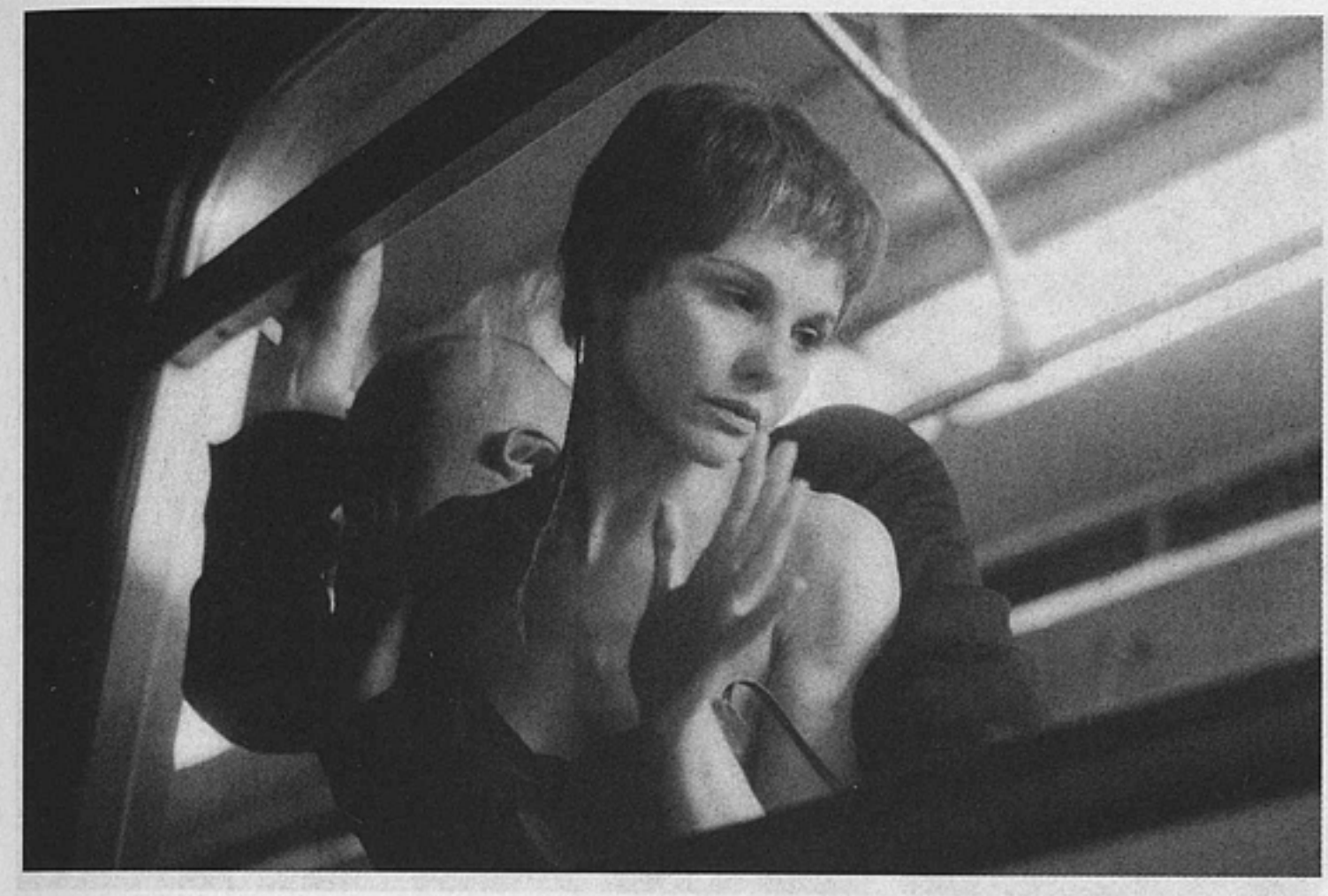
Е.Гусятинский. Правила игры.

В.Сорокин. Да, такая система координат. Мне же просто хочется на полтора часа погрузиться в сон, в некую реальность, о которой вообще не надо предварительно ничего знать. Действительно, Россия некинематографична с визуальной точки зрения. Хотя сейчас и наблюдается мощный подъем кинопроцесса, много всего снимается.

Е.Гусятинский. Но мало что осмысливается. Смыслы выведены за скобки. Бюджеты при этом растут.

В.Сорокин. Взять ту же «9 роту»... Размах есть, но нет сильных и глубоких визуальных идей. А если есть идеи, то нет механизмов для их реализации.

Е.Гусятинский. «9 рота» — компьютерная игра, чистое развлечение. С другой стороны, вам не кажется, что нашему авторскому кино не хватает демократичности, открытости? Ему необходимо разгерметизироваться. У нас все еще преобладает, вернее, по старинке симулируется советская концепция авторства, когда режиссер мыслит себя фигурой оппозиционной, чему-то противостоящей. Возможно, это происходит на бессознательном уровне. Именно демократичности не хватает фильмам, снятым по вашим сценариям. Хотя сами сценарии — и тут кроется очевидное противоречие — отнюдь не герметичны, они написаны с других позиций. Или — ваша «Трилогия». В ней найден плодотворный баланс между авторским и массовым. В нашем пространстве это редко кому удается.



«Москва», режиссер Александр Зельдович

В.Сорокин. У меня сняты «Москва», «Копейка» и «4». Честно скажу, что ни одним фильмом я до конца не удовлетворен.

Е.Гусятинский. А что со сценарием Cashfire?

В.Сорокин. Он ждет постановки. Посмотрим. Во всяком случае, Зельдович, Дыховичный мне близки, и хотелось бы, чтобы у них получилось. Можно я вам задам вопрос? Фильм «4» вы давно смотрели? Какие он вызвал у вас ощущения?

Е.Гусятинский. Как я уже сказал, главная проблема фильма — его закрытость, изолированность, непрозрачность. Такая авторская позиция давно неактуальна и неплодотворна, но в «4» ей словно бы придается привилегированный статус. Сегодня, наоборот, все лучшие режиссеры работают на пересечении, вернее, за рамками авторского и массового, с легкостью преодолевают этот водораздел. Более того, максимально универсализируя, как бы раскрепощая, освобождая свой язык, они только выигрывают в содержательном плане. Смыслов уж точно не теряют — приобретают еще больше. Достаточно посмотреть последние фильмы Джармуша, Тарантино, Кроненберга. Или — «Настройщик». Все отметили, что это самый жанровый, самый зрительский фильм Муратовой. Но в нем, возможно, Муратовой больше, чем в ее предыдущих, как у нас говорят, «герметичных» картинах. Или обратная ситуация — авторское кино под названием «Кинг Конг».

В.Сорокин. Кстати, я получил большое удовольствие от просмотра этого фильма.

Е.Гусятинский. Необходим ли для вас баланс между авторским и массовым? Что за счет этого приобретается, что теряется?

В.Сорокин. Этот баланс — весьма тонкое дело, о нем трудно говорить. Но не надо бояться массового искусства. Надо делать совершенные вещи. А о публике вообще лучше сильно не задумываться.

Е.Гусятинский. Вашу «Трилогию», как и фильм «Кинг Конг», можно отнести к жанру фэнтези. С чем, на ваш взгляд, связан сегодняшний поворот к мифологическим кодам? С тем, что от реальности все устали из-за агонизирующего «натурализма» 90-х? С тем, что она в результате стала обманчивой и заболтанной?

В.Сорокин. Она одинакова на самом деле. Но обратите внимание, что сейчас такие процессы происходят не только в кино. Сегодня одна из самых главных книг в мире — «Гарри Поттер». Это сказка. «Властелин колец», который был написан в первой половине XX века, только сейчас состоялся как абсолютно кинематографический проект. Я думаю, что дело даже не в обманчивости,

«Копейка», режиссер Иван Дыховичный

а в усталости человеческого восприятия. Технологии развиваются так быстро, что для современного человека реальность становится серой. Технологии опережают действительность. И для большинства людей такой мир стал родным. Если главные проблемы у нас — это зарабатывание и трата денег, а главный выбор в жизни — выбор вещей и удовольствий, то, действительно, в таком мире можно задохнуться. Человек изначально, произнесу это страшное слово, духовное существо, он подсознательно начинает искать, нащупывать духовную пищу, чтобы осознать себя космическим созданием, хотя бы на два часа в кино. Это очень показательный процесс. В 60-е и 70-е годы подобного интереса к фэнтези не могло быть. Филипп Дик появился в 60-е годы. Но если тогда он бедствовал, то сейчас был бы миллионером. Все это лишний раз доказывает, что мир — не супермаркет. Я бы сказал, далеко не только супермаркет. Меня это радует, потому что я люблю фэнтези, люблю сказку. Самые яркие впечатления от прочитанных в детстве книг — это «Тысяча и одна ночь», «Приключения барона Мюнхгаузена». Они потянули за собой Гоголя, Уэллса и т.д. Мне интересно описывать то, что не существует. Я бы снимал сказки. Например, «По щучьему велению» — ведь ее так можно поставить! Если сделать серьезно, это может стать событием. Мы опять возвращаемся к тому, что у наших режиссеров крайне слаб интерес к мифам.

Е.Гусятинский. Более того, сейчас только в мифологическом, суперусловном пространстве доступны очевидные, неподкупные истины. В «реализме» они зачастую профанируются, выливаются в кич или выглядят подозрительными и конъюнктурными. Получается, что реальность скомпрометирована больше, чем любая мифология. Но, несмотря на проблемы с мифологическим мышлением, у нас сейчас вовсю снимается фантастика. Фэнтези становится просто национальным жанром. Только смыслы через него не транслируются — и жанр таким образом выхолащивается. Взять те же «Дозоры». Содержания ноль, но все довольны.

В.Сорокин. Многие люди у нас живут в неких иерархиях прошлого, в устаревших культурных координатах: андерграунд считают благородством, а масскульт презрительно адресуют плебеям. Это совершенно порочная установка. Авторское переоценивается, а массовое недооценивается. Массовое — это же не жанр в конце концов! Жанров немного, они все известны. Например, «Лолита» — это тонкая, изысканная и достаточно элитарная литература, но роман написан так, что обращен ко всем. «Лолита» может быть названа «масскультом», но это нисколько не умаляет Набокова. Наоборот, его заслуга в том,

«4»,
режиссер
Илья Хржановский

что он создал некий трансформер. Человек с филологическим образованием соберет его по-своему, а какая-нибудь девочка из ПТУ — по-своему.

Мне кажется, что нашему кино очень важно уйти от ложного авторского высокомерия. Всем комфортно думать, что есть некое элитарное кино и есть кино массовое, обслуживающее быдло. Низкие жанры не в почете у интеллектуалов. Поэтому у нас нет третьего пути. Главная проблема — умение правильно говорить на международном языке кино. Этого практически нет. А «Ночной Дозор» я как раз посмотрел с удовольствием, хотя там практически нет сценария, но этот проект состоялся благодаря сильной режиссерской энергии. Это как если бы человек вспомнил забытую речь и стал извергать из себя ее потоки. Видно, что вспоминание этого языка доставляет ему колоссальное удовольствие. Бекмамбетов может говорить на языке кино. Но важно не только говорить, но и внятно рассказать историю.

Е.Гусятинский. В итоге наш масскульт ничем не отличается от нашего же артхауса. Актуальной проблематики, осмысления нынешней реальности нет ни там, ни здесь.

В.Сорокин. Для меня попыткой увидеть современную Москву, увидеть реальность является фильм «Москва». Не знаю, получилась она или нет, история рассудит, но это единственная внятная попытка увидеть Москву 90-х годов.

Е.Гусятинский. Ваши книги переводят, вы успешны на Западе. Насколько наше искусство задействовано в мировом контексте?

В.Сорокин. Задействованы литература и исполнительское искусство. И еще музыка. Есть два-три композитора, которые интегрированы в международный контекст. Когда мы с Десятниковым пересекаем границу, то у нас есть там эквивалент. А, скажем, для Бориса Гребенщикова эквивалента нет, там он просто рядовой человек с длинной бородкой. Русский рок неконвертируем на Западе. Вот и всё. С российским кино почти то же самое. Я жил в Японии два года, там у меня рядом с домом была громадная видеотека с уймой мирового кино. Я пересмотрел десятки фильмов и могу перечислить, что там было из России: Эйзенштейн, Пудовкин, «Летят журавли», «Война и мир», «Солярис»...

Е.Гусятинский. К слову, самая зрительская картина Тарковского.

В.Сорокин. Да. И еще «Город Зеро» Шахназарова в разделе horror. Пожалуй, всё. Десяток российских картин — рядом с целыми полками американских, французских фильмов. Это, наверное, говорит о том, что мы не совсем справляемся с этим видом искусства, не умеем говорить на его языке. А может, Россия вообще не страна кино? Вот с литературой всё в порядке. Большая традиция. Один Толстой накроет всю Европу...

Е.Гусятинский. Как вам кажется, публика у нас изменилась, демократизировалась? Или опять два варианта: читаем либо Донцову, либо что-то великое. А читать и то и другое не представляется возможным.

В.Сорокин. За последнее десятилетие читатели распределились по интересам. Кстати, тиражи наших блистательных детективщиц поубавились, а тиражи серьезной прозы возросли. В литературе у нас более здоровая ситуация. Есть приблизительно десять современных писателей, которые конвертируемы на Западе, они переводятся, издаются, у них есть свой читатель за пределами России. Нам очень помог тот факт, что у нас за плечами стояла колоссальная, мощная традиция. Русский писатель — это бренд. А вот русский кинематографист, к сожалению, нет.

Е.Гусятинский. Почему?

В.Сорокин. Не было мощной традиции. Одними 20-ми годами невозможно обойтись. В русской музыке иная ситуация: Рахманинов, Чайковский, Скрябин, Шостакович, Прокофьев.

Е.Гусятинский. Что сейчас считать радикальным искусством, если радикальное очень хорошо продается?

В.Сорокин. Я боюсь таких разделений. Для меня литература и кино — это опыт радикализма. Литература пишется не ради зарабатывания денег, то есть не только ради этого. Литература — достаточно радикальная вещь: человек покрывает бумагу своими фантазиями, издает их, и оказывается, что они могут вызывать сильные эмоции.

Е.Гусятинский. А как вы относитесь к левому искусству, которое сегодня тоже в цене?

В.Сорокин. Я даже и не знаю. Меня это не волнует: левое, правое. Главное, как сделано. Лишь бы было эстетически убедительно. Есть сильные тексты, а есть слабые. Мне кажется, что если в российском кино что-то и появится, то, наверное, в области юмора. Возможно, я ошибаюсь. Но кроме Тарковского, Эйзенштейна и Германа, у нас есть еще и Гайдай.

Е.Гусятинский. Сейчас в его фильмах можно усмотреть двойной подтекст. Да, это прекрасный пример многоуровневой работы с жанром.

В.Сорокин. Они дико литературны, но они очень хорошо сконструированы, сбалансированы, продуманы. Человек знал, на каком языке говорит. Я понимаю, почему они являются такой атомной бомбой. С другой стороны, они неизвестны на Западе, потому что рассчитаны на местный контекст. В любом случае юмор, как и мифологии, — это стихия, которая очень помогает. Возможно, именно соединение юмора и мифа даст толчок к развитию нашего кино.

Е.Гусятинский. Возможно ли сегодня расслышать, уловить голос автора, учитывая, что он говорит сразу несколькими чужими голосами, существует на разных уровнях, создает полифонию?

В.Сорокин. Главное, чтобы было что сказать. И чтобы была возможность говорить.

Бесценная

ИНТЕРВЬЮ ВЕДУТ ТЬЕРРИ ШЕЗ И ЖАН-ПЬЕР ЛАВУАНЬЯ

Одри Тоту

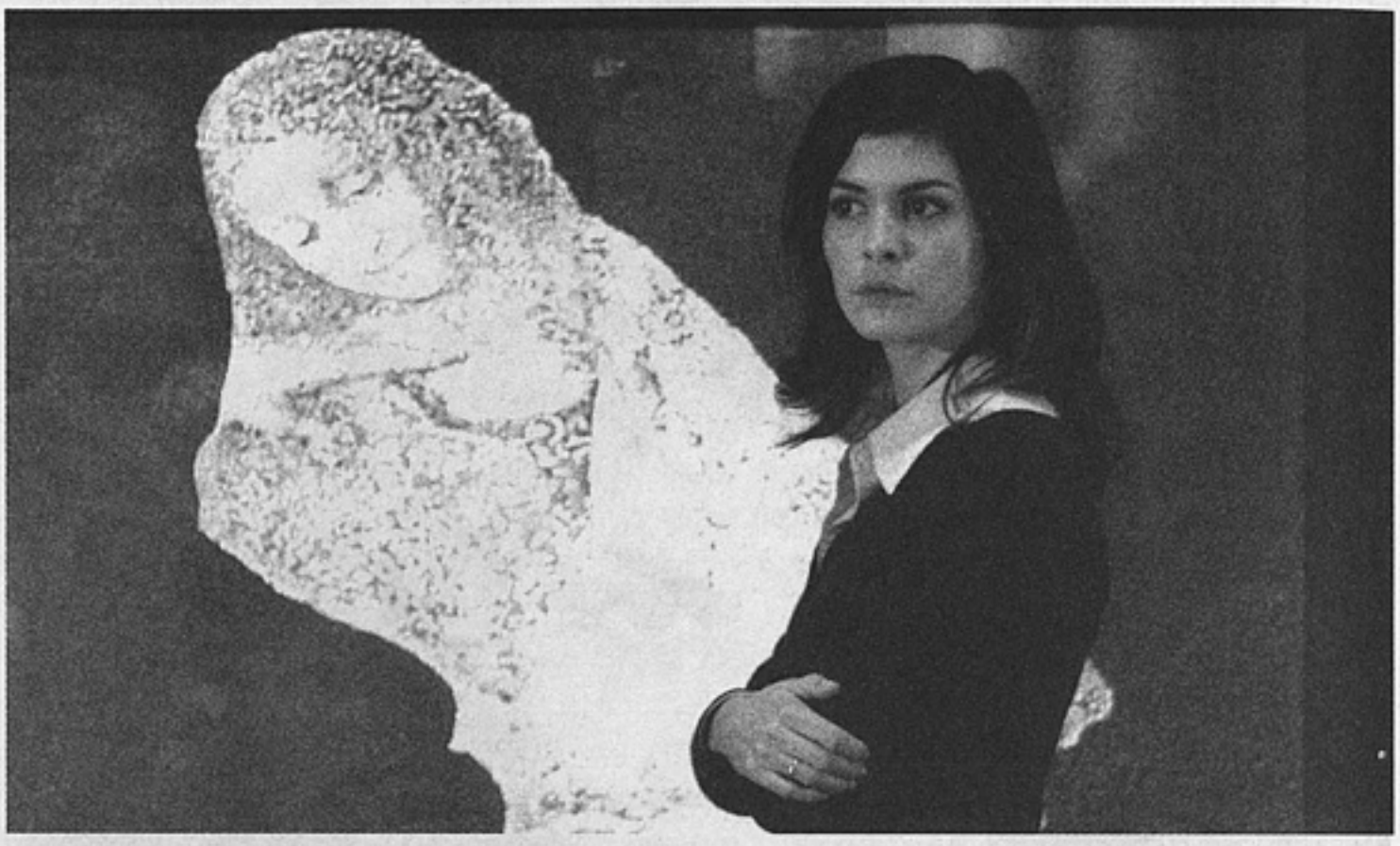
— Когда вы впервые услышали о романе «Код да Винчи»?

Одри Тоту. Когда он вышел во Франции. В сентябре 2004 года я поехала отдыхать в Мексику, взяв с собой эту толстую книгу. Я проглотила ее за несколько дней, найдя, что сюжет крепко сбит и интересен. Структура «Кода да Винчи» показалась мне весьма кинематографичной. Но я, конечно, не знала, что его будут экранизировать.

— А как вы узнали о том, что будет сниматься фильм?

Одри Тоту. Это было довольно неожиданно. Вернувшись из отпуска, я отправилась в США и Канаду представлять фильм «Долгая помолвка». И вдруг

в Торонто все журналисты стали поздравлять меня с приглашением в новую картину Рона Хоуарда. У меня закружилась голова. Напрасно я убеждала их, что не имею понятия о предстоящих съемках и что никогда не встречала Рона Хоуарда. Никто не верил. Я сделала вывод, что это журналистские фантазии в связи с распространившимся слухом. Заехав в Париж, я снова улетела в Мексику. Туда мне позвонила мой агент Клер Блондель и сообщила, что со мной хочет встретиться Хоуард. Она сказала, что в декабре состоится кастинг



«Код да Винчи», режиссер Рон Хоуард

и режиссер намерен попробовать на главную женскую роль французских актрис. Я отдыхала в Мексике, и, честно говоря, перспектива слетать на несколько часов кастинга меня никак не воодушевила. К тому же я решила, что слишком молода для роли Софи Невё, героини романа. И еще подумала, что они все равно выберут американку. Решив никуда не ездить, я сказала своему агенту, что, поскольку съемки начнутся не скоро, у Рона Хоуарда еще будет возможность со мной встретиться.

— И когда вы познакомились?

Одри Тоту. Рон не давал о себе знать до декабря, да я и не ожидала ничего другого. В США меня знают только по фильму «Амели», и я считала, что меня вряд ли можно представить в роли Софи Невё. Но 3 января я получила первое письмо по электронной почте: «Рон Хоуард хочет непременно с вами увидеться. Вам надо немедленно прилететь в Лос-Анджелес на пробы с Томом Хэнксом». Потом пришло другое письмо: «Поскольку Рон Хоуард не уверен в своем выборе, вам не стоит беспокоиться». В течение нескольких дней я получала самые противоречивые послания. Пока вновь не поступило приглашение на пробы в Лос-Анджелес. Они были намечены на ближайший понедельник. Но я не была свободна. Мне нужно было лететь в Лондон на премьеру «Долгой помолвки». Пробы отложили.

— Наверняка они не прислали вам сценарий заранее.

Одри Тоту. Я получила текст трех важных сцен. В одной героиня объясняла, как открыть секретный сейф. Другая сцена — драматическая: обнаружив труп, Софи погружается в воспоминания о детстве. Третья — финальная. Нужно было выучить много текста. Приехав в Лондон, я встретилась со своим репетитором английского языка, чтобы она облегчила мою задачу.

— И как прошли пробы?

Одри Тоту. Подъезжая к месту, где они должны были состояться, шофер показал мне на сидевшего на террасе в кафе Тома Хэнкса. Тут мое сердечко забилось посильнее. (*Смеется.*) Помещение для кастинга ограничивалось маленькой сценой и несколькими скамьями. Там уже находились Рон Хоуард, продюсер Брайан Грейзер и ассистент по кастингу. Вскоре к нам присоединился Том Хэнкс. Я сразу предупредила, что текст знаю плохо, у меня было очень мало времени на подготовку. Но была спокойна, так как не сомневалась, что не пройду. И в то же время испытывала страх. Я начала играть сцену с Томом. Мы сделали четыре дубля. Он часто менял интонацию, чтобы вызвать мою реакцию. Это мне очень помогло. А Рон руководил, как обычно поступает режиссер во время съемок. Я не знала текст наизусть и, когда меня попросили сыграть сцену стоя, отказалась, сказав, что и так слишком озабочена диалогом, а если придется еще думать о том, куда деть руки и ноги, то у меня ничего не получится. Все это продолжалось два с половиной часа. Уверенная, что не понравилась, я вынула свой фотоаппарат и сделала несколько снимков на память — в доказательство сестре, что действительно встречалась с Роном Хоуардом и Томом Хэнксом. (*Смеется.*)

— Как они отреагировали? Были удивлены?

Одри Тоту. Мне кажется, это их рассмешило. Не уверена, что они удивились, но мне, право, было на это наплевать. Я не сомневалась, что увижу их не скоро! (*Смеется.*)

— Когда же вы встретились снова?

Одри Тоту. В следующий понедельник я узнала, что Рон через два дня прилетает в Париж и хочет со мной встретиться. Я решила, что он или намерен поговорить со мной о роли, или хочет вежливо отказать. 19 января я отправилась в отель «Лютеция». Мы провели вместе три четверти часа. Говорили о пробах, он спросил, что я о них думаю. Я честно ответила, что нахожу себя слишком молодой для роли, требующей большей жесткости. И рассказала, как мне видится образ героини. В какой-то момент Рон тихо спросил, буду ли я свободна для съемок, если вдруг он выберет меня. Я была в затруднении ответить, так как уже дала согласие сниматься в картине Пьера Сальвадори «Бесценная» в сентябре, тогда как съемки «Кода да Винчи» должны были закончиться в конце октября. Я пояснила Рону, что не могу отказаться от участия в этой французской картине. Это ввело его в замешательство. Он сказал, что может все уладить, поскольку я не буду занята во всех сценах фильма. Признаюсь, по дороге домой я впервые всерьез задумалась о том, как себя вести, если Рон пригласит меня на картину. И наконец-то поняла, насколько для меня значима эта роль, ведь после «Амели» я неизменно отказывалась от участия в американских блокбастерах. Но мои раздумья продолжались недолго. При росте метр шестьдесят и весе в сорок килограммов мне просто не было смысла о чем-то беспокоиться.

— Когда вы узнали о том, что утверждены на роль?

Одри Тоту. Вскоре после нашей встречи мне сообщили, что Рон выбирает между мной и еще одной актрисой. Потом я увидела на автоответчике, что за полчаса мне поступило одиннадцать телефонных звонков из Америки. Меня просили перезвонить на мобильник Рона. Я застигла его в Лувре, где он выбирал объекты для будущих съемок. Тогда-то он и сказал мне: «Так вот, я выбрал тебя». Все решилось за десять дней!

— Какова была ваша реакция?

Одри Тоту. Как и Рон, я была довольна, но еще не отдавала себе в этом отчет. И даже стала винить себя за то, что не выразила ему своего восторга. Только спрашивала себя, понимаю ли, во что ввязываюсь. Непросто было сознавать, что приглашена в проект, о котором никогда и мечтать не посмела бы. Я была обеспокоена, но радовалась, видя реакцию близких, которые очень горди-

лись мной. На следующий день я уехала в Германию вместе с Жан-Пьером Жене на премьеру «Долгой помолвки». Он присутствовал на вручении «Золотых глобусов» и сказал мне: «Как глупо, что ты не сообщила о встрече с Роном Хоуардом. Я сидел рядом с ним на церемонии и мог бы похадатайствовать за тебя». Я ответила: «Этого не требовалось. У меня уже все в порядке, меня утвердили на роль». Я решила его подразнить. И тут Жан-Пьер произнес: «Ты шутишь?» (*Смеется.*) Он был так искренне рад за меня, что я была тронута.

— Как разворачивались дальнейшие события?

Одри Тоту. В марте я вернулась в США, чтобы в течение двух-трех дней обсудить сценарий. Потом, приехав в Париж, я получила текст, где в целях конфиденциальности на каждой странице было напечатано мое имя. Точно так же было у других актеров.

— Каким показался вам сценарий по сравнению с книгой?

Одри Тоту. Очень близким к ней. Его писали, зная о читательском отношении к роману, и старались проявить уважение к тем, кто читал «Код да Винчи».

— Говорят, американские христиане настаивали на том, чтобы сценарий был более двусмысленным во всем, что касается отношений Христа и Марии Магдалины, и требовали, чтобы не была упомянута «Опус Деи»...

Одри Тоту. Не знаю, как будет выглядеть фильм, но сценарий действительно был очень близок к роману. Ничего не было смягчено... Разумеется, авторы картины приняли роман за чистую фантастику и отнеслись к нему соответственно.

— В романе много авторских отступлений, касающихся фигуры Марии Магдалины или Леонардо да Винчи... Они вошли в сценарий?

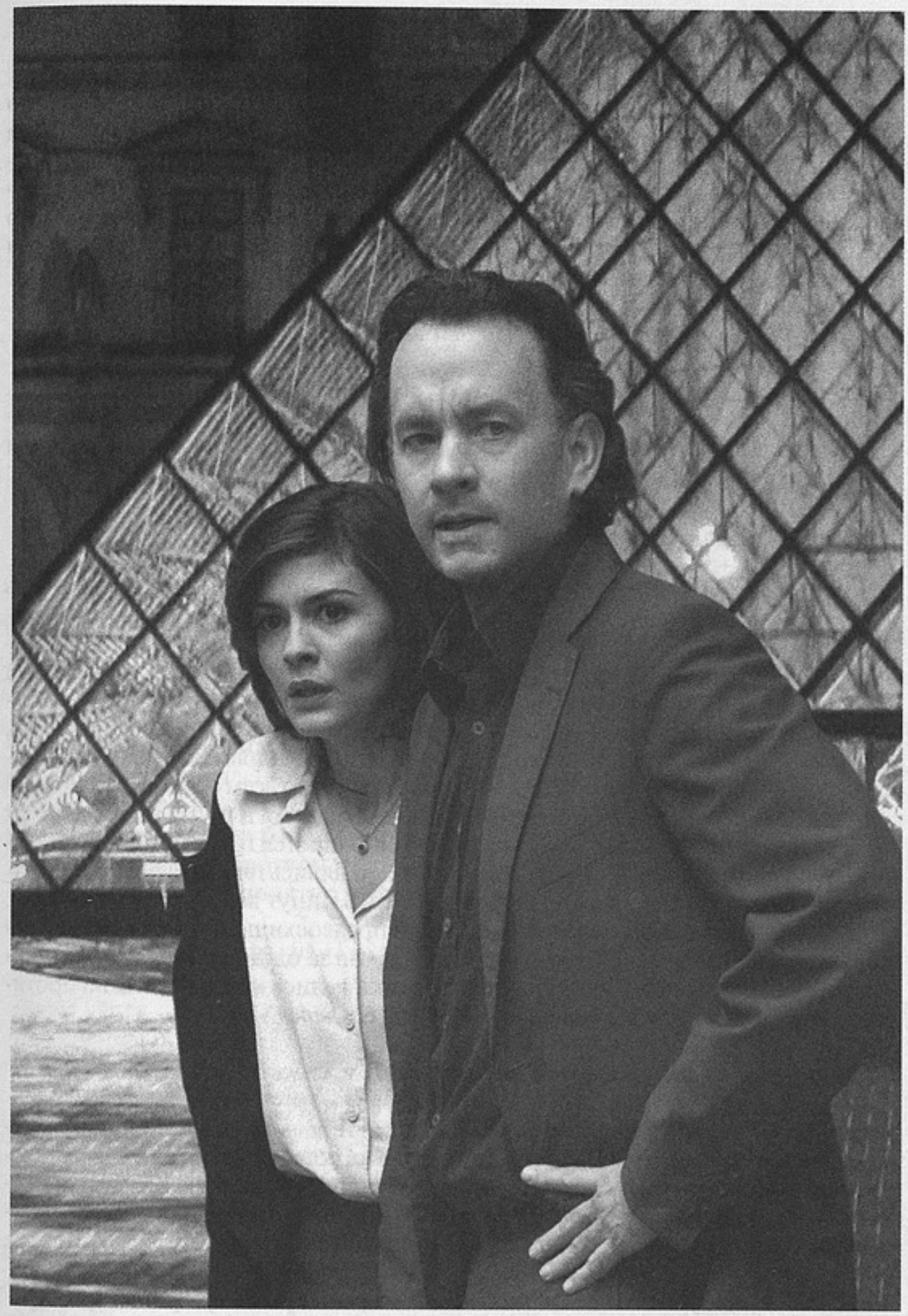
Одри Тоту. Есть эпизоды объяснений с Тибингом, героем Яна Маккеллена. Многие исторические сцены сняты в виде флэшбэков. Но я не знаю, есть ли они в окончательном монтаже в качестве разъяснений. Параллельно основным съемкам вторая команда работала с тысячной массовкой в Лондоне и на Мальте.

— Участвовали ли вы в досъемочном периоде?

Одри Тоту. Да. В Лондоне мы работали со сценаристом по десять часов в день — с 3 по 12 мая. В этой работе участвовали ведущие актеры. Мы не столько разбирали игру, сколько обсуждали сценарий, реплики, построение сцен. Было очень интересно. Попутно я работала над английским с моим репетитором. Потом она последовала за мной в Париж и была рядом до конца съемок. Каждое утро мы занимались по полчаса. Весьма упрощало дело и то, что целый день приходилось говорить по-английски. К тому же Софи Невё француженка. Почти все актеры увиделись с Роном в Париже за неделю до начала съемок. Мы отрепетировали сцены и наметили свое размещение в кадре.

— Что вы чувствовали во время репетиций?

Одри Тоту. Едва я приехала в Лондон, как тут же начались пробные съемки. Меня гримировали по соседству с Томом Хэнксом, и это вызывало у меня нервный смех. Мне постоянно казалось, что я — часть какого-то розыгрыша, что меня задействуют в качестве спецэффекта. Было трудно сознавать, что все это действительно происходит в моей жизни. Это ощущение еще более усилилось во время совместных проб. Не покидало ощущение, что я просто большое пятно рядом с Хэнксом. Я все время задумывалась, когда же они наконец поймут, что посадить маленькую креветку рядом с гигантом — не очень удачная идея! (*Смеется.*) Потребовалось время, чтобы я перестала комплексовать.



«Код да Винчи», режиссер Рон Хоуард

— Когда начались съемки?

Одри Тоту. Кажется, первая хлопушка прозвучала в середине июня — и я тотчас приступила к работе. В Париже я снималась до 18 июля, потом съемки проходили в Лондоне и немного в Шотландии. Я закончила сниматься 3 октября, а съемки картины завершились 4 ноября.

— Съемки в Париже привлекли к себе большое внимание, вас осаждали папарацци. Отдавали ли вы себе в этом отчет? Прибавляло ли это пикантности тому, что с вами происходило?

Одри Тоту. Конечно, мы ощущали любопытство со стороны посторонних. Лично я никакой пикантности не чувствовала. Напротив! На подобных съемках всегда находятся люди, которые хотят принять в них участие...

— Улицы были заблокированы, повсюду стояли автобусы, было видно, что работает огромная съемочная группа. Как вы воспринимали это изнутри?

Одри Тоту. Как что-то несоразмерно громадное. Я так всему удивлялась, что кое-что записывала в блокнот. Например, на площади Сен-Жорж были заняты 130 ассистентов, обязанных следить за всеми «черными ходами», выходившими на территорию съемок, 130 техников были разбиты на три группы, которые занимались сборкой и демонтажом декораций. У группы было 144 грузовика с реквизитом, один из них был полностью забит техникой для радиосвязи, которой пользовались на съемках.

— Зато вы получили в свое распоряжение Лувр!

Одри Тоту. Почти. (*Смеется.*) К тому же ночью! Какое чудо! Представьте, идешь по съемочной площадке, минуя такие шедевры, как «Ника Самофракийская». (*Смеется.*) Было очень странно видеть рядом с этими шедеврами нагромождение съемочной техники.

— Что вам понравилось в работе с Роном Хоуардом?

Одри Тоту. Он любит актеров, и ему нравится управлять ими. Рон очень восприимчив, и его энтузиазм передается всем. Работая с ним, я поняла, почему он искал актеров из Испании и Франции... Рон очень любопытен и лишен предрассудков. Он не спекулирует своими прежними успехами, данной ему властью, своим влиянием. Я это почувствовала на первой репетиции в Лондоне, когда он все время добивался от меня честности в суждениях, убеждая, что я не должна скрывать то, что думаю, ибо это позволяет ему находить что-то новое. Он очень открыт в работе и одновременно ко всему основательно подготовлен. Снимает двумя камерами, если не четырьмя или даже восемью. От него ничего не ускользает, и все указания исполняются группой с поразительной точностью. Удивляло, с какой быстротой менялись планы. Множество техников и оператор Сальваторе Тотино за десять минут возобновляли съемки. Эти люди — настоящие кудесники по части предвосхищения желаний режиссера. Потому группа и снимала столько планов за один день. Поэтому и наше рабочее время было так заполнено: съемки велись каждый день на протяжении десяти часов, без перерыва на обед. (*Смеется.*)

— Каким самым большим козырем обладает Том Хэнкс?

Одри Тоту. Этот козырь включает все козыри! Я не нахожу у него никаких недостатков или слабостей. Потрясающий профессионал. Несмотря на свое положение, он всегда открыт и очарователен в любых обстоятельствах. Каждый режиссер может только мечтать о работе с ним... У него потрясающая техника. Он может изменить стиль игры, чтобы в дальнейшем облегчить работу над монтажом.

— Всегда ли присутствовал на съемочной площадке продюсер Брайан Грейзер?

Одри Тоту. Нет. Зато сценарист был каждый день. В ходе работы он вместе с Роном вносил какие-то поправки. Мне удалось убедить их не изменять английский текст в одной из сцен с моим участием.

— Встречались ли вы с автором романа Дэном Брауном?

Одри Тоту. Да, в Лондоне. Дэн Браун был доволен тем, что меня выбрали на роль Софи Невё, но я и представить себе не могла, что он скажет что-нибудь другое. (*Смеется.*) Меня тронуло его отношение к Рону и Тому Хэнксу.

— Что привлекает вас в образе Софи Невё?

Одри Тоту. Мне всегда было трудно отвечать на этот вопрос. Скажу, что мне нравится ее боевой настрой, ее решительность.

— И это сближает ее с Амели и Матильдой, героиней «Долгой помолвки».

Одри Тоту. Вы правы. Они одиноки и борются до конца.

— Вы считаете, что в этом они похожи на вас?

Одри Тоту. Наверное. Но, честно говоря, не знаю. (*Смеется.*)

— Вас не смущает мысль, что именно Софи Невё привлекает внимание миллионов читателей романа?

Одри Тоту. Ничуть. В любом случае, в мире столько людей вроде Софи Невё, на которых хотелось бы походить.

— Изменился ли ваш стиль в ходе работы над фильмом?

Одри Тоту. Я стала более собранной. Мы столько снимали, что я не могла сохранить в себе один и тот же градус адреналина. Когда снимают по двадцать пять планов в день восьмью камерами, напряжение падает вне зависимости от того, в кадре ты или нет. Мне кажется, к финалу я не ощущала былой скованности...

— После «Кода» вы сразу приступили к съемкам «Бесценной» Сальвадори. Такой переход оказался сложным для вас?

Одри Тоту. Не очень. Мне потребовалось небольшое время для переадаптации. Я закончила фильм с суперпрофессионалами, где за счет использования наушников рождалось впечатление, будто никто не говорит на площадке, и где благодаря многочисленным техникам все происходило очень быстро. У Пьера Сальвадори было значительно легче, но одновременно показалось, что я снимаюсь в короткометражке. (*Смеется.*) В первые дни я их торопила... Но все равно было приятно работать.

— Вы уже видели кадры из «Кода да Винчи»?

Одри Тоту. Никогда не смотрю отснятый материал... Как и все, я видела рекламный ролик.

— Боитесь ли вы увидеть фильм целиком?

Одри Тоту. Не очень. Увидев рекламный ролик, я слегка посмеялась над собой... Мне было забавно видеть себя в этой картине, так как я никогда не думала, что буду сниматься в подобном жанре. Ибо в такой роли легче представить прекрасный мускулистый цветок, нежели насмешливую маленькую француженку. Надеюсь, никто не станет задавать Рону вопрос, почему он выбрал именно меня!

— Были ли минуты во время съемок, когда вы испытывали особое чувство страха, смешанного с удовольствием?

Одри Тоту. Самое большое удовольствие связано с осознанием, что снимаешься в американском блокбастере, в фильме-экшн. Наверное, такое со мной уже никогда не случится. Это забавляет. А самый большой страх возникает в тот момент, когда начинаешь понимать размах фильма и очевидную необходимость решить, как себя вести, учитывая ту популярность, которая может на меня обрушиться после «Кода да Винчи». Я надеюсь, что мне удастся продолжать вести прежний образ жизни.

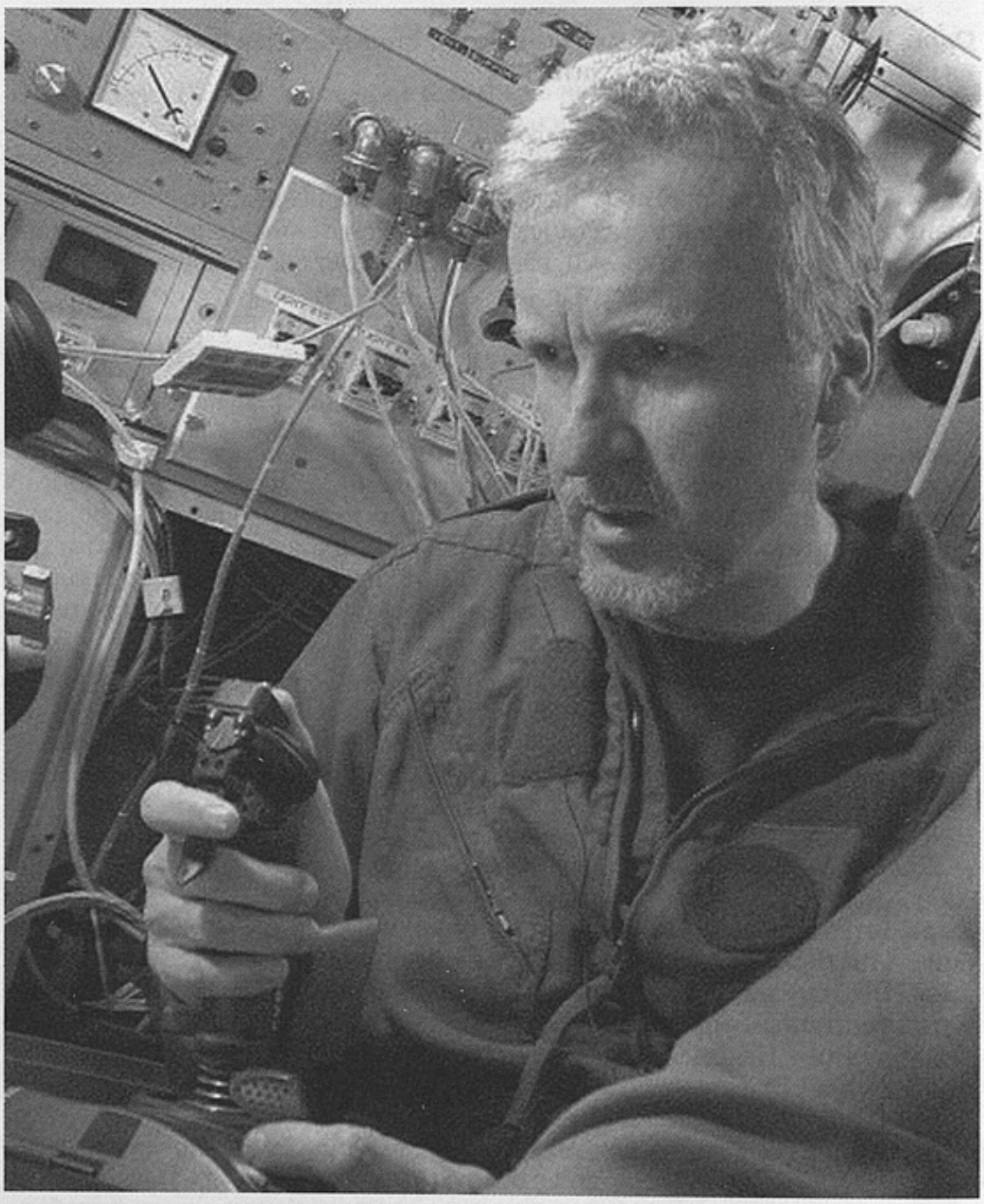
Studio, 2006, № 120

Перевод с французского Александра Брагинского

ДЖЕЙМС КЭМЕРОН

Сюжет и воображение

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ПАТРИК ФАБР



Джеймс Кэмерон на съемках фильма «Призраки бездны»

Патрик Фабр. Спустя два года после показа в Канне «Призраков бездны» мы решили поговорить с вами об одном из ваших старых фильмов — о «Титанике». Его ведь уже можно назвать старым?

Джеймс Кэмерон. Я, между прочим, хорошо его помню!

Патрик Фабр. Что означает для вас новая версия «Титаника» на DVD?

Джеймс Кэмерон. Я намеренно ждал так долго, потому что хотел, чтобы DVD-версия стала, насколько это возможно, окончательной. То есть мне понадобилось значительное время, чтобы вернуться к своему «Титанику», причем, разумеется, я еще раз пересмотрел все фрагменты, не попавшие в фильм при окончательном монтаже.

Патрик Фабр. Реклама утверждает, что мы увидим новый финал, новый поцелуй, новое приключение. Это так?

Джеймс Кэмерон. Действительно, есть сцена поцелуя, не вошедшая в картину, и другая сцена финала. Она была снята летом 1996 года, но тогда я решил ее не использовать — она была слишком длинная. Вот почему я не уверен, что версия DVD разойдется лучше при известии о другом новом финале. (*Смеется.*)

Патрик Фабр. В новой версии можно узреть пародию на все остальные «Титаники». Они вызывают у вас смех?

Джеймс Кэмерон. Конечно! В каком-то смысле фильм стал культурным феноменом, он был необыкновенно популярен, и кто только его не пародировал! Да, я нахожу все эти пародии смешными. В двух из них я даже участвовал — по просьбе моего друга Билла Пакстона в программе Saturday Night Live и в программе для MTV Movie Awards с Беном Стиллером и Винсом Воганом. Было очень забавно... Я вообще считаю, что нельзя относиться к себе слишком серьезно. Хотя многие режиссеры совершают эту большую ошибку.

Патрик Фабр. Вы думаете, что профессионалы приняли за чистую монету фразу: «Я король мира!», произнесенную вами на церемонии вручения «Оскара»?

Джеймс Кэмерон. Да, многие отнеслись к ней буквально. Это было сказано для фанатов, и они, мне кажется, поняли всё правильно. А медиа широко цитировали эти мои слова и неверно интерпретировали. Да и вообще отношение журналистов к нам менялось постоянно — как движение маятника. Поначалу все ополчились против нас: всех нас выставляли перед публикой как взрослых голливудских кретинов, которые утопят компанию, и утверждали, что «Титаник» ждет такой же полный провал, как «Клеопатру», которая в свое время поставила «Фокс» на грань разорения. А потом, после успеха фильма в прокате, все моментально перестроились. Но так как маятник продолжал раскачиваться, то после оскаровской церемонии все решили использовать мою фразу против меня же. Должны же были они найти что-то, к чему можно прицепиться! Но я не испытываю сожалений. Я знал, что говорю и к кому обращаюсь. Могу повторить те слова и сегодня. (*Смеется.*)

Патрик Фабр. В свое время вы были королем в Голливуде и после «Титаника» могли снимать что угодно. А предпочли работать над документальными лентами. Одна из них — об обломках «Титаника», словно вы никак не могли уйти от этого сюжета...

Джеймс Кэмерон. Это общее впечатление. Мне же хотелось другого. Сюжетом о «Титанике» я увлекся после того, как стал заниматься подводным плаванием в 1969 году. С тех пор побывал на многих морях и даже снимал фильмы под водой, среди которых «Бездна» 1989 года. И когда в 1995-м появилась возможность увидеть останки «Титаника», это стало продолжением моего увлечения подводным миром, о котором я всегда мечтал. Это не имеет никакого отношения к тому, что я будто не мог забыть «Титаник».

Патрик Фабр. И это вам легко дается?

Джеймс Кэмерон. Мне совсем не трудно забыть снятый фильм, позволить ему жить своей жизнью. Закончив картину, я больше не хочу о ней ничего слышать. (*Смеется.*) Вот почему, кстати, я так долго не обращался к версии «Титаника» на DVD. Мне надо было, чтобы прошло время... Поверьте, утверждение, что Кэмерон заворожен «Титаником», — это глупая выдумка журналистов. Верно лишь то, что потом я снял несколько документальных лент об исследованиях морского дна. Я погружался в воды Тихого и Атлантического океанов, Мексиканского залива, участвовал во многих экспедициях, и снятые мною кадры использовались в разных фильмах. Верно и то, что мы вернулись к останкам «Титаника» и продолжали их осматривать. Но эти съемки весьма отличались от материала собственно «Титаника» — он-то ведь рассказывал историю со своими конкретными героями, и у меня не было никакого желания повторять ее снова. Чувствуете разницу?

«Призраки бездны»

Патрик Фабр. Хорошо. Но сами-то вы понимаете, что ваши фанаты будут разочарованы этим «после-Титаника»?

Джеймс Кэмерон. Прекрасно понимаю. Я тоже был бы разочарован, если бы, скажем, мой любимый режиссер Стивен Спилберг перестал работать и в течение многих лет ничего не снимал. Но я бы принял такое его решение. Каждый проживает свою жизнь, как он хочет. Нельзя прожить за других, нельзя требовать от людей, чтобы они жили так, как хочется нам. У каждого одна жизнь и ограниченное количество ударов сердца. И мне неохота тратить их понапрасну. Вот мне кажется, что нам не хватает, например, знаний об океане и что детям неудачно преподают естественные науки. Кинорежиссер оказывает известное влияние на публику, на ее отношение к миру. Так отчего бы не использовать свое личное видение максимально, почему не предложить его на обсуждение остальным? Я потратил много времени на постижение этих простых истин, и теперь мне проще решать многие возникающие проблемы. Последние пять лет были самыми богатыми и волнующими в моей жизни. Снимать картины трудно. А уж если снимаешь, то для этого нужны веские основания. Я понял, что больше не хочу делать развлекательное кино. Сегодня я подвел некоторые очень важные итоги и готов к съемкам нового игрового фильма. Это будет Battle Angel по роману Юкито Кисиро.

Патрик Фабр. Согласитесь, что на эти размышления ушло много времени...

Джеймс Кэмерон. Но и вы согласитесь, что за этот период мы с моей группой неплохо поработали над новой технологией съемок, которую нельзя было применить в свое время. С момента, когда мы разработали и освоили камеру 3D, я хотел работать только с ней. Но прокатчики к новым технологиям еще не были готовы. Очень мало кинотеатров оборудовано необходимой проекцией. Когда мой фильм выйдет на экраны летом 2007 года, кинотеатры, думаю, уже будут оснащены новой техникой, как это было в Канне, где были показаны «Призраки бездны». Я имею в виду цифровую технологию, которая уже становится главным источником доходов в кино. Надеюсь удивить зрителей и надеюсь, что мне удастся воплотить в этой картине несколько важных идей.

Патрик Фабр. Кстати, что вы думаете о последних фильмах Джорджа Лукаса и Роберта Родригеса, снятых на «цифру»?

Джеймс Кэмерон. Я знаком с обоими, и их работа меня вдохновляет. Каждый из них — пионер своего дела. Джордж способен руководить целой армией, что-

«Титаник»

бы осуществить все, что задумал. Он много чего изобрел для своих фильмов, и теперь многие в кино его изобретениями пользуются. Что касается Роберта, то он всегда идет против течения. Мне нравится его мятежный дух. Он создал в Техасе студию, где придумывает свое кино и снимает на «цифру», как я. Для фильмов на 3D он использует разработанную мною камеру. Многое из того, что он сделал в «Городе грехов», я тоже использую, но по-своему. Мы оба считаем, что если нет денег на постройку декорации, то и не надо ее строить, а актеров лучше снимать на зеленом фоне. Пусть так. Ведь остается игра. Остается режиссура. Остается сюжет. И Лукас, и Родригес доказали (и мне это близко), что для фильма самое главное — сюжет и воображение. Новые инструменты и технологии лишь облегчают задачу перенести свое видение на экран.

Патрик Фабр. Вы были продюсером «Соляриса» Стивена Спилберга и инициатором сериала «Темный ангел», но по сути ваше настоящее возвращение в кино состоится в 2007 году. Не боитесь снова оказаться в стае голливудских акул?

Джеймс Кэмерон. Нет. Я уже не раз находился среди настоящих акул, и голливудские меня давно не пугают. Кстати, никогда и не пугали. Но после всего того, что я пережил и испытал во время своих подводных экспедиций, могу смело утверждать, что все голливудские позеры и циники меня ничуть не волнуют.

Studio, 2005, № 218

Перевод с французского Александра Брагинского

M E D I A

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

ТВ: легенды и мифы

Телевидение относительно молодо и для легенд и мифов, казалось бы, не созрело. Впрочем...

Легенда о дате рождения

«Нам исполнилось семьдесят!» — возвестили телевизионщики осенью 2004 года. Что это было? Простая ошибка, оплошность или желание отпраздновать круглую дату? Ведь торжества по поводу 50-летия советского телевидения — согласно официальной хронологии — прошли в Колонном зале в 1981-м, а не в 1984-м! Стало быть, в 2004-м историю отечественного ТВ сократили на три года.

Но и этого показалось мало. На фасаде одного из зданий на Никольской улице организаторы «юбилея» поместили мемориальную доску: «Здесь в 1931 году состоялись первые опытные передачи, а 15 ноября 1934 года началось регулярное звуковое вещание». Между тем А.Юровский, автор серьезного исследования по истории советского телевещания, еще в 1975 году писал, что первые регулярные отечественные передачи (три раза в неделю по 60 минут) появились в эфире 1 октября 1931 года. А 1 мая 1932 года, уточняет он в последнем издании учебника «Телевизионная журналистика» (2005), был показан небольшой телефильм, снятый утром того дня на Пушкинской площади, Тверской и на Красной площади. «Интересно отметить, что фильм был звуковой: были записаны (на кинопленку) голоса дикторов, которые вели в это утро радиопередачу о празднике». Спрашивается, для чего надо было записывать голоса дикторов, если вещание обретет звук лишь спустя два года? Другое дело, что звуковое сопровождение было далеко не в каждой передаче, но и день того года, когда оно стало наконец постоянным, разные источники указывают по-разному.

Миф о советском и постсоветском телевидении

В этом случае речь идет сразу о двух легендах. Согласно первой, нынешнее вещание, безусловно, лучше прежнего; согласно второй — именно то телевидение, от которого мы ушли, намного лучше теперешнего. Самое интересное, что оба утверждения справедливы. И оба далеки от истины. Ибо истина — в том, что советское телевидение было по-своему уникальным.

Иностранцы, приезжавшие в СССР, недоумевали, почему в многонациональной стране все дикторы только русские и излагают новости языком Кремля. Но, включая вечером гостиничный телевизор, они недоумевали еще больше: в эфире — в прайм-тайм! — демонстрируются прославленные произведения оперной и балетной классики, концерты великолепных симфонических оркестров и при этом полностью отсутствует реклама.

Руководители сегодняшнего вещания о просветительской работе советского телевидения предпочитают не помнить. О ней удобнее вообще ничего не знать, иначе пришлось бы не только отвергнуть все худшее и дикое, чем известно ЦТ, но и развивать лучшее, что в нем было.

А у нас свой путь! Неспособность учиться у собственной истории — наша национальная черта. «Мы жили и продолжаем жить лишь для того, чтобы послужить каким-то важным уроком для отдаленных поколений, которые сумеют его понять», — писал П.Чаадаев. Но если и сегодня мы, одно из тех «отдаленных поколений», все еще не знаем, в каком, собственно, обществе живем, что уж и спрашивать, какое у нас телевидение?

«Сегодня телевидение стихийно и непредсказуемо»

Говорят, что неизвестно, каким будет завтрашнее ТВ. В отличие, разумеется, от ТВ советского, которое развивалось, строго следуя съездам КПСС и указам ее ЦК. По сути, и то и другое утверждения — мифы. Но к первому, согласно которому политика вещания в лучшем случае зависит от воли руководства телекомпании, мы еще вернемся, а пока остановимся на втором.

О руководящей роли партии в деле вещания говорится во многих книгах и учебниках (в том числе принадлежащих перу А.Юровского). Но кто помнит сегодня, чем отличался один съезд от другого (за исключением XX съезда и, может быть, I съезда народных депутатов)? Разумеется, они определяли «директивное направление», но никак не периодизацию отечественного телевидения и не его реальное развитие.

Совершим краткий экскурс в историю отечественного ТВ.

1. *30-е годы.* Десятилетие дискового, или малострочного, телевидения. Дисковым оно называлось, поскольку «несущей конструкцией» служил диск, созданный немецким конструктором Паулем Нипковом. На поверхности диска располагались 30 прямоугольных отверстий размером 3 х 4. Отсюда и количество строк на экране (30), и размер самого экрана (3 х 4). «Товарищи радиозрители, — говорили дикторы, — начинаем передачи советского дальновидения...» Слово «телезритель» и понятие «телевидение» еще не вошли в обиход. Зато передачи, транслируемые из Москвы по радиоволнам, можно было принимать на пространстве всего Союза и даже за рубежом. Дисковое вещание, как и первые программы электронного телевидения, прервалось с началом второй мировой войны.

2. *50-е.* Строго говоря, этот период точнее было бы датировать 49-м — годом выпуска первого массового телевизора «КВН-49» (размер экрана — с почтовую открытку, количество строк возросло до 625, это нынешний европейский стандарт). Событие, сыгравшее решающую роль в общественном утверждении ТВ, а также в его эстетике — магия репортажности, — Всемирный Московский фестиваль молодежи и студентов 1957 года. В это десятилетие родился и первый эфирный «формат» — тележурнал («Юный пионер», «Искусство», «Знание» и другие). Тележурналы словно предугадали профили будущих разделов вещания, а впоследствии и целых каналов (современные «Культура», «МУЗ-ТВ», «Спорт»...). Правда, главным «лицом» ТВ по-прежнему оставались дикторы. Но в том же десятилетии в эфире появились и первые передачи Ираклия Андроникова (его «Загадка Н.Ф.И.» продержала внимание зрителей вместо «максимально» допустимых пяти минут больше часа), и двухгодичный курс киноведа Георгия Авенариуса. Оба выступления противоречили уже начавшей складываться эстетике и, как оказалось позже, стали экранным прообразом амплуа «телевизионного рассказчика» (Э.Радзинский, В.Вульф, А.Варгафтик...).

3. *60-е.* Это время рождения, если применять сегодняшнюю терминологию, «авторского ТВ». Диктор перестал быть в эфире единственным представителем студии. Многие из тогдашних рубрик продержатся на экране десятилетия («Телевизионный клуб кинопутешествий», «КВН», «Спокойной ночи, малыши», «Время», «В мире животных»). Начали работу телецентр «Останкино»

и космическая система «Орбита». Состоялась премьера невиданного по тем временам (50 выпусков) многосерийного документального фильма «Летопись полувека». При «Останкино» создано творческое объединение «Экран» по производству телефильмов самых различных жанров. Через несколько лет «Экран» превратится в самую большую фильмопроизводящую студию страны.

4. *1970—1985.* Основная ориентация нового председателя Гостелерадио С.Лапина — Главная редакция пропаганды. Фактически все централизованное вещание становится редакцией пропаганды и окончательно «консервируется» — переходит на видеозапись. Но вместе с тем все активнее развиваются всевозможные направления телетеатра и телекино.

5. *1986—1991.* Пятилетка перестройки на телевидении. Телемосты США — Россия, «12-й этаж» с его знаменитой «лестницей», увеличение в тридцать раз времени прямого эфира, возникновение утренних и ночных программ, видеоканал «Пятое колесо», невероятный успех документального телефильма «Архангельский мужик».

6. *1991-й...* Конец СССР. Конец общества «развитого социализма». Конец советского телевидения. Наступление переходной фазы, о которой труднее всего судить объективно, поскольку мы все еще находимся в ней, подобно той рыбке, которой надо было бы выпрыгнуть из аквариума, чтобы увидеть со стороны место своего недавнего обитания. Той самой рыбки из анекдота: «Вот говорят еще — бога нет. Какое нелепое простодушие. А кто же тогда наливает нам воду в аквариум?» В аквариум советского телевидения вода поступала из государственного бюджета. Сегодняшний «авариум» наполняют рекламодатели. За несколько лет произошла радикальная смена богов!

7. *Конец 90-х — современность.* Лицом к лицу лица не увидать. Но мы все же различаем три ярко выраженных этапа. Поначалу — вещательная экспансия, порожденная настоящим прорывом коммерческих телекомпаний и отказом от централизованной пропаганды. Количество независимых телестудий перешло за тысячу. Это стало первой тенденцией. Империя новостей оказалась второй. «Новости — наша профессия», лозунг НТВ, подхватили сотни компаний. Информационная журналистика на наших глазах усваивала опыт, давно наработанный в мировом эфире. Третья тенденция проявила себя не сразу, но чем более настойчиво утверждалась, тем решительнее меняла у нас на глазах сам характер эфира. Содержание программ трансформировалось в соответствии с логикой коммерческого вещания. Такое вещание живет исключительно на доход от рекламы. При этом самый большой доход приносит политическая реклама, а самым плодоносящим сезоном оказывается время выборов.

Наилучшая иллюстрация этого заключительного этапа — триумф и трагедия НТВ.

Эта телекомпания, в свое время продемонстрировав в информационных программах наиболее объективное и нелицеприятное освещение постперестроечного общества, в том числе событий первой чеченской войны (1994—1996), чем и подтвердила свое изначально заявленное название — «Независимое телевидение»[1], активно включилась в предвыборную президентскую гонку на стороне действующего президента, вовсе не намеренного уступать свое место. При этом руководство НТВ нарушило все нормы международной предвыборной этики, в частности, только что принятый по этому поводу Кодекс своей компании.

В благодарность НТВ получило от президента в свое владение весь прежний 4-й канал (до этого вещание НТВ начиналось с 18.00) и около миллиарда долларов на развитие (сумма субсидировалась «Газпромом»). По сути, компания стала всецело ангажированной. И когда на следующих выборах она поставила «не на того» кандидата, пришла расплата. Хотя дело было, разумеется, не в том, что «не на того», а в том, что «поставила» вообще. Отста-

[1] Впрочем, был период, когда НТВ отказывалось от расшифровки этой аббревиатуры.

ивать свою «независимость» становилось в этих условиях чем-то похожим на демагогию. А изъятие газпромовской «субсидии» у компании превратилось в «спор хозяйствующих субъектов».

Законы рынка с каждым годом все более властно командовали парадом. Получение лицензии на новый канал в эфире превращалось в получение лицензии на право делать деньги. А эпоха, когда телевидение ощущало себя частью национальной культуры[2], уходила в невозвратимое прошлое.

«Советское телевидение — пропаганда, российское — отсутствие пропаганды»

Вторая часть этого утверждения, действительно, все больше подобна легенде.

Именно засилие пропаганды заставило когда-то американских советологов называть наше телевидение диктатурой идеологии. Мы, в свою очередь, называли их телевидение диктатурой рейтинга. В глазах друг друга каждый выглядел исчадием ада. В наши дни диктатура рейтинга оказалась характеристикой отечественного ТВ, а реклама, некогда «двигатель торговли», сегодня превратилась в двигатель российского телевидения. Выяснилось, что психология рекламы и психология пропаганды — явления одной природы, в основе которой — манипуляция подавляющим большинством. Объект обоих типов вещания — управляемое массовое сознание. Иначе говоря, в советские времена в качестве рекламы выступала идеология, роль рекламодателя играл ЦК КПСС, а самым крупным рекламным выпуском служила программа «Время». Идеология не была ограничена 25 процентами объема вещания, как сегодняшняя коммерческая реклама. Назвав Останкинскую телебашню «шприцем для идеологических инъекций», Андрей Вознесенский поставил точный медицинский диагноз.

Владимир Ворошилов, режиссер и автор знаменитой телеигры «Что? Где? Когда?» вспоминал, как закрывал его «Аукцион» председатель Гостелерадио С.Лапин. «Для чего вы делаете эту программу?» — «Как для чего? Люди начинают думать, мыслить в кадре. Я ставлю проблему — они начинают ее решать». — «Вот-вот. Вы — государственный преступник. Вы же контрреволюционер. Сейчас вы их учите мыслить и думать по поводу какого-нибудь маленького вопросика. Но они выйдут на улицу, жизнь подбросит им другие вопросы, а они по привычке начнут думать... Спортом надо заниматься на телевидении... Бегать надо, прыгать, вот эти самые таскать, как они называются?.. А не думать... Это первая причина. Вторая. Вот вы мне скажите, кто у вас лучше всего думает?» — «Как? Есть дураки, есть умные люди...» — «Да нет! Это не то. Ну, кто лучше всего думает у вас? Назовем их, знаете как? Чтобы вам не было обидно — «одесситами». У вас «одесситы» лучше всех думают. Вы показываете всему народу, что у нас в стране самые умные — это «одесситы»! Вы дважды государственный преступник и дважды контрреволюционер. А самое главное не в этом. Третья причина, почему я закрыл ваш «Аукцион»...» Я совершенно оторопел: «Как закрыл?!» «Да! — говорит. — А третья причина — о ней у Ленина прочтем, у Владимира Ильича». Раскрывает томик красненький и цитирует. Но перед этим спросил: «У вас популярная передача?» Я схватился, как за соломинку: «Да, ее смотрят миллионы! Очень популярная!» Он говорит: «Вот-вот-вот». И читает Ленина: «Там, где миллионы, там — большая политика». Вы думаете, у вас не политическая передача? У вас огромная политическая программа, раз ее смотрят миллионы. Вас надо трижды обозвать государственным преступником! Но не расстраивайтесь. Чтобы вам не было одиноко, мы сейчас закроем и КВН».

Это было в порядке вещей — легким движением руки изъять из эфира две, как теперь сказали бы, наиболее рейтинговые программы. Однако принципы командного управления не утрачены и в наши дни. Вспомните тот же са-

---

[2] См.: Вильчек В. Под знаком ТВ. М., 1987.

мый, спровоцированный, раскол НТВ (2000) или изгнание «Свободы слова» Савика Шустера (2004), в тот год единственной политической дискуссии, транслируемой в прямом эфире.

«Политические дискуссионные программы исчезли как класс, — констатировала в 2005 году обозреватель И.Петровская. — Развлечения на ТВ уже превышают все возможные санитарные нормы». «Телеканалы информацию заменяют идеологией», — гласил заголовок на полосе «Известий», где были опубликованы высказывания ведущих телекритиков, подводящих итоги телевизионного сезона 2004/2005. «На ТВ вычищают все «ненужное» с точки зрения властей... Эфир потерял лицо: Парфенова, Шустера, Кучера... Журналистика отходит на второй план, а аналитика — на третий-четвертый». Утрачивая свое воздействие, империя новостей мало-помалу превращалась в информационную колонию, а само телевидение — в империю развлечений.

Добавьте к этому собственно политическую рекламу в период предвыборных компаний — поставленную на коммерческую основу телевизионную агитацию, за которую кандидаты готовы платить (и легально, и нелегально) любые деньги, лишь бы постоянно мелькать на экране. «Эффект вечного присутствия» — так называют эти операции имиджмейкеры.

И какое у нас сегодня вещание — коммерческое или государственное?[3] По финансовым источникам — коммерческое. По способам управления — государственное, сохраняющее командные принципы кремлевской администрации. «Уникальное» сочетание, не укладывающееся в мировую практику. Но когда под давлением политической власти состояние самого могущественного олигарха на глазах всей нации переходит во владение государством, возможно и самое невозможное в правовой стране.

«Российское телевидение — отсутствие цензуры»

Журналистка, присутствовавшая на записи «Основного инстинкта», рассказала в «Известиях», что была уверена: в дискуссии победил Григорий Явлинский. Посмотрев передачу в эфире, она с удивлением узнала: победил Александр Жуков.

Корреспондент Первого канала в репортаже об осужденном олигархе сообщил: «Михаил Ходорковский назвал приговор триумфом правосудия». В высказывании осужденного он опустил одно только слово — *«басманного»* правосудия.

Аркадия Вольского пригласили на телевидение, поскольку «вас нет в списке запрещенных имен». Спросили о деле ЮКОСа. «Заказное банкротство», — резюмировал Вольский. — «А вы знаете, кто «заказал»?» — «Знаю, но не скажу». — «Почему?» — «У меня есть внуки».

Когда к Ольге Романовой, дважды лауреатке ТЭФИ, тогда еще журналистке ежедневной информационной программы на REN TV, обратились за интервью как к лучшей из нынешних ведущих, она ответила: «Я не лучшая, я — оставшаяся».

В моей диссертации, посвященной проблемам документального телефильма, был раздел о советских публицистических лентах, готовых к эфиру, но никогда не показанных и отправленных на полку. Своего рода мартиролог. Однако, вспоминая те времена, я понимаю, что на сегодняшнем ТВ вряд ли кто согласился бы демонстрировать многие из *неполитических* передач, некогда все-таки вышедших в эфир. Эразм Роттердамский («Похвальное слово глупости»), Даниель Дефо, Франсуа Рабле, Вольтер, Сент-Экзюпери... Говорю лишь о телеспектаклях, над которыми работал и сам в рубрике «Литературный театр». В их реализации принимали участие Александр Калягин, Петр

[3] Именно финансированием из бюджета отличалось советское телевидение от государственных зарубежных компаний. К этому же типу относилось вещание стран народной демократии, а также Португалии и Испании с их диктаторскими режимами. Нелишне вспомнить, что первое в мире бюджетное телевидение было создано в 30-е годы Гитлером при нацистском режиме.

Фоменко, многие талантливые артисты и режиссеры, которые видели в телевидении точку приложения творческих сил. Единственной моей передачей, готовой к эфиру, но не увидевшей свет, был спектакль по «нобелевской» поэме Рабиндраната Тагора «Садовник», отправленный на полку по распоряжению С.Лапина как произведение, «далекое от социальных потребностей советского зрителя, строящего социализм». Но «Литературный театр» продолжал существовать и при том же Лапине. Как и телевизионные постановки Анатолия Эфроса, отлученного в то время от всех театров.

Куда более решительной и жесткой показала себя коммерческая цензура. Необходимость в прежней полке отпала. Главное — рейтинг. Будет он — будет и эфир. Идеи отклоняются даже не на уровне сценариев или готовых программ, а уже в заявке и в замысле (исключением остается «Культура»). Лапинская политика на этом фоне выглядит непростительной мягкотелостью.

«Кто хочет стать миллионером?» Да прежде всего — сами реформаторы телевидения. Стоимость 30-секундного блока реклам на Первом канале достигает 35 тысяч долларов только в Московской области (на пространстве России она увеличивается во много раз). Годовой доход таких программ, как «Последний герой» или «Фабрика звезд», составляет три миллиона долларов.

Из шуток «деятелей» коммерческого вещания: «Хватит перебивать наши рекламы вашими художественными программами».

«Рейтинг — путеводная звезда»

Эта легенда — от продюсеров: «Что нужно зрителю, узнаем при помощи рейтинга».

Когда-то Форд заметил, что как демократ он признает за автомобилями любой цвет, но при одном условии — если цвет черный. Коммерческое вещание признает любой тип телезрителя — при условии, что тот представляет собой поголовное большинство. Поголовье зрителей, так сказать. А если музыку заказывают коммерсанты, воспитанные на киче, то они, владельцы кошельков, рано или поздно превращаются во властителей дум.

«Три четверти россиян — за цензуру» — гласил заголовок передовой «Известий», где были опубликованы сенсационные результаты социологического опроса[4]. «Это что же — три четверти за нежелание знать правду? — возмутились апологеты коммерческого вещания. — За реставрацию сталинизма? За возвращение к репрессивному телевидению?» Журналисты-эксперты отвечали им на страницах газеты, что россияне понимают цензуру в первую очередь как попытку защитить себя и своих детей от насилия, пошлости, порнографии. Если раньше люди задыхались от победных реляций, то сейчас они задыхаются от того, что на телеэкране не просто новости, а постоянные новости с кладбища, перемежаемые бодрой попсой и бесконечными криминальными сериалами (драматург М.Шатров называет их «мастер-классами бандитизма»)... Это и есть, как констатировали телекритики, культурная катастрофа.

Если политическая цензура была реакцией на опасные мысли, то цензура коммерческая — реакция на само их наличие. Обнулением мысли назвал эту тенденцию Михаил Жванецкий.

Вот почему гипотеза о стихийном и непредсказуемом развитии российского телевидения — миф. Наше телевидение развивается в полном соответствии с законами шоу-бизнеса. На отечественном рыночном пространстве, где деньги не пахнут и где в наших нынешних условиях (при отсутствии этических кодексов и Закона о телевидении) добывать их стремятся любым путем.

---

[4] См.: «Известия», 14 января 2004 года.

«Все зависит от руководителей телеканала»

Кто-то уверен, что это действительно так, поскольку они, руководители, — реформаторы, во всяком случае, считают себя таковыми. По мнению других — от этих циничных *«культуркиллеров»* не зависит абсолютно ничего.

Между тем эволюция нашего коммерческого вещания происходит *в режиме автопилота*. За тем исключением, что у пилота реального есть возможность взять управление на себя. Ирена Лесневская, создавшая со своим сыном производящую телекомпанию REN TV, в свое время пыталась осуществлять культурно-просветительскую работу на экране и вовлекла в нее Э.Рязанова, Л.Филатова, Е.Евтушенко, В.Молчанова, Ю.Роста. Но стоило создателям компании приобрести самостоятельный телеканал и самим оказаться всецело в условиях рыночной экономики, как от прежних замыслов почти ничего не осталось.

Наивно считать реформаторами сегодняшних руководителей ТВ, для которых гарантия выживания — оставаться исполнителями коммерческой и политической воли. Зато практически все они давно стали исполнителями-виртуозами.

«ТВ — это средство массовой информации»

Лет десять назад слоган от тележурналистов: «Новости — наша профессия» был и девизом, и вызовом. Сегодня на вопрос, в чем смысл этой профессии, они отвечают по-разному. Одни говорят: «Наша миссия — информировать». Другие, более прагматичные, признают: «Наше ремесло — развлекать». Третьи отвечают: «Наш долг — противостоять власти и искоренять политическую цензуру». Но стоит переспросить: «А во имя чего выполнять этот долг?», как в глазах мы увидим недоумение: «Как во имя чего? Чтобы информировать и бороться с властью». Перед нами — дурная бесконечность.

Но информировать — не смысл, а род деятельности. Как, скажем, петь. Можно, как Шаляпин. А можно, и как Киркоров. Достоинства голоса не самое главное. «Если у певца нет души, то чем лучше его голос, тем хуже».

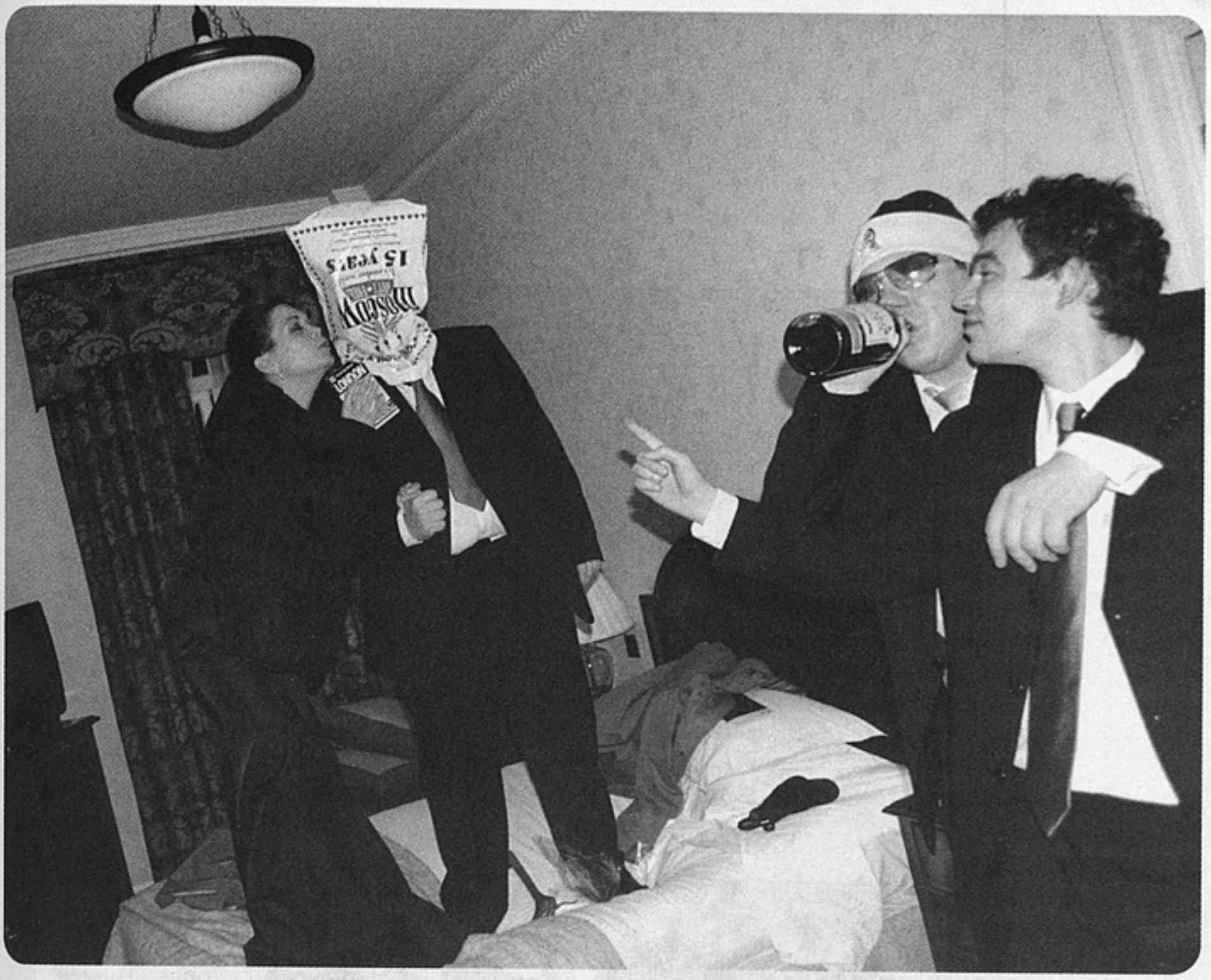
К тому же ситуация усугубляется мифом о самоценности информации. Информация как таковая, уверяют нас, не способна принести ни вреда, ни пользы. Она выше всякой корпоративной этики. В этом уверены наши даже самые продвинутые журналисты.

Но самоценность информации — коварная и обольстительная иллюзия.

Тед Тёрнер (CNN) первым решился транслировать в эфире картины реальной войны прямо с линии фронта. Полагал, что, увидев воочию в своем доме, как совершаются массовые убийства, возмущенные зрители потребуют прекратить войну. Как бы не так! После первого шока аудитория очень скоро привыкла к подобного рода зрелищу, и вскоре даже ужинать зрители предпочитали при включенном телевизоре, на экране которого разворачивался репортаж о реальных баталиях, как будто смотрели захватывающий крутой боевик. (Учредивший знаменитую премию Альфред Нобель, получавший неслыханные деньги от продаж динамита, был уверен, что это его изобретение положит конец всем войнам... В том же были уверены братья Райт, сконструировавшие и поднявшие в небо летательный аппарат тяжелее воздуха...)

В начале перестройки гласность была объявлена завоеванием демократии. К несчастью и нашему отчаянию, со временем мы убедились, что завоеванием пользуются не только те, кто бился за этот принцип. И что гласность все чаще почему-то становится инструментом демагогов и террористов, для которых она — бензин в тот самый костер, который они же и разжигают. Ужас и поклонение окружающих — их среда.

Команда израильских спортсменов, захваченных террористами в Мюнхене, была убита захватчиками, увидевшими по телевизорам, как их окружает полиция. Немецкое телевидение не сочло возможным скрывать от зрителей все этапы готовящейся освободительной операции во всех ее подробностях.



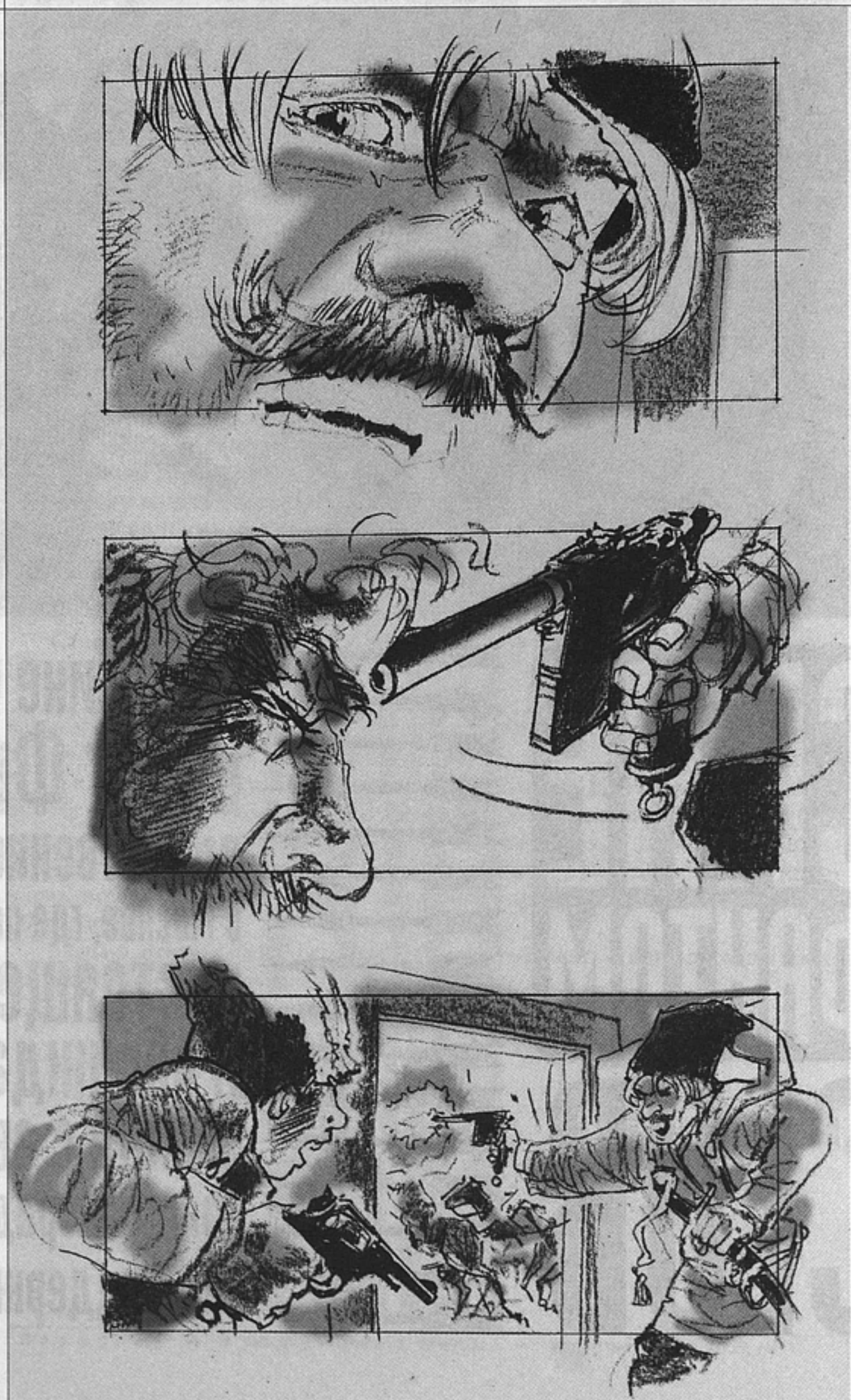
СИНЕ ФАНТОМ CLUB

Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке



«Одинокий рассказчик». Раскадровки. Художник Дмитрий Осетров. Режиссер Павел Чухрай

ПАВЕЛ ЧУХРАЙ

Одинокий рассказчик

СЦЕНАРИЙ

Величественная картина Земли с космической орбиты — голубые океаны, нежная зелень лесов, облака...

В кадр вплывают опора станции и космонавт в скафандре. Он завис у солнечной батареи, пытается устранить неисправность. От неловкого движения отвертка выскальзывает из его пальцев и, плавно кувыркаясь, повисает в пустоте.

— Мать твою... — с досадой бормочет космонавт по-русски.

Он изо всех сил тянется к отвертке, пытается ухватиться за ее прозрачную рукоятку, но та уплывает все дальше, слегка задевает опору и, поменяв направление, устремляется к Земле.

Жаркая, забитая машинами улица Нью-Йорка. Видавший виды «Форд», на котором развозят горячую пиццу, движется в потоке. Сэм ведет автомобиль задиристо, нагловато. Он слегка не в духе, потому что опаздывает. К тому же в машине барахлит кондиционер, и пришлось опустить стекло, за которым вонь и гарь, да еще кассета в плейере стала заикаться, проскальзывать.

А отвертка мчится к Земле, только воздух свистит. Стремительно надвигается побережье Северной Америки. Уже различимы небоскребы Нью-Йорка...

Сэм пытается выковырять кассету пальцем, потом расческой, но на ходу это не так просто, особенно если в левой руке у него большое зеленое яблоко, которое он уже начал есть... Рука на мгновение оказывается снаружи, и в тот же миг отвертка протыкает яблоко. Она шипит от перегрева. Сэм удивленно выглядывает, задирает голову: кто это там безобразничает.

«Неплохая хохма», — бормочет он.

Выдернув из яблока отвертку, он очень удачно цепляет кассету. Грянула музыка, а Сэм едва успевает увернуться, чтобы не столкнуться с тормознувшим на перекрестке такси.

— Бог Авраама! Ох! — Сэм облегченно переводит дух и добавляет: — Обрати внимание, Боже, ты мне помогаешь только по мелочам. Не скажу, что это обидно, но вопросы рождает.

Машина Сэма, не снижая скорость, ловко подруливает к тротуару. Сэм, нагруженный коробками с пиццей, устремляется к тяжелой стеклянной двери. Сбоку мелькает табличка «Лаборатория».

Он быстро идет по длинному коридору. Встречаются служащие в медицинских халатах, но не они привлекают внимание Сэма. Две высокие красавицы с лицами и фигурами дорогих манекенщиц идут навстречу, как по подиуму. Обе выше Сэма на полголовы и так уверенно шагают, что, если бы Сэм со своими коробками не прижался к стене, они бы его перешагнули, даже не заметив.

Сэм смотрит им вслед, плечом открывает дверь и ставит коробки на стол пе-

ред хорошенькой медсестрой-латиноамериканкой. Она отодвигает записи, решительно поднимается.

— Идите за мной, мистер.

Уверенная, что он поспевает следом, медсестра быстро идет по коридору. За приоткрытыми дверями мелькает медицинское и химическое оборудование, но Сэма интересует сейчас только упругий зад медсестры.

Навстречу идет двухметровый китаец в драных джинсах, а у окна стоят два огромных негра, похожих на чемпионов по боксу. На фоне этих полубогов Сэм выглядит довольно хило.

Свернув в безлюдный аппендикс коридора, медсестра заводит Сэма в тесное помещение и закрывает дверь на ключ. В полутьме блеснули пробирки, медоборудование. Секунду она и он с интересом смотрят друг на друга, а потом начинают целоваться.

После работы Сэм входит в свою квартирку — тесное, грязноватое помещение с окном в кирпичную стену.

Он сбрасывает рубаху, привычно включает стоящую на штативе любительскую телекамеру, бросая на кухонный столик отвертку, и говорит:

— ...Ты удивишься... упала из космоса... Хорошо, голову не прошибла...

Сэм достает из старого холодильника пакет молока, отходит, пьет и, поглядывая в объектив, продолжает говорить:

— ...Ну, вот. Мне здесь одиноко и, бывает, не с кем поболтать, так я взял камеру со своей второй работы, чтоб тебе рассказывать, как я попал в эту Америку... Знаешь, почему я, когда рассказываю, хожу и ем? Нарочно. Просто не люблю пафоса. А так, как бы между прочим, тебе письмо от меня из прошлого. Короче, ты понимаешь...

В дверь стучат, и, не дожидаясь ответа, в комнату входит хозяин пансиона, плешивый поляк Тадеуш. За его плечом торчит смущенная семнадцатилетняя дочь Гражинка.

— У меня для вас две новости, мистер! С какой начинать?

— Начинайте с хорошей.

— Они обе плохие.

Сэм разводит руками.

— Первая: здесь нельзя курить и сюда нельзя водить посторонних женщин. Мы католики, и у нас с этим строго. Вторая новость не такая уж и плохая. Хоть вы месяц не платите, я вас не выгоню, а только мебель заберу! Да, заберу! — Он бесцеремонно стаскивает с койки одеяло, подушку, подхватывает матрас, косится на телекамеру. — Странные вы, русские, на игрушки у вас деньги есть, а за квартиру заплатить нету...

Проходя мимо, он подталкивает стулья дочери. Она послушно берет их, выносит следом. Потом возвращается. Низко согнувшись, начинает собирать с пола простыни, украдкой бросает взгляд на Сэма.

— Опять прыщи на лбу давила? — тихо спрашивает Сэм. — Не торопись, все будет в свое время...

— И телевизор! — Неожиданно появившийся хозяин подхватывает старый телевизор и, подталкивая перед собой дочь, оглядывается на Сэма. — Вам что-то не нравится?!

Сэм уже справился с растерянностью.

— Я в восторге, пан Тадеуш. Обычно, когда из моей квартиры выносят мебель, мне начинает безумно везти.

Сэм остается один, говорит в камеру:

— Итак, продолжим.

Примостившись на голой кроватной сетке и уставившись на висящую на стене картинку Шагала, Сэм закуривает сигарету.

— И вот я оказался в Америке. Спрашивается: зачем? Что я здесь потерял? Я часто задаю этот вопрос Богу, но вразумительного ответа не получаю. Мне нравится Америка, но я родился в России, и там, в земле, остались все, кого я любил. Там осталась моя любимая бабушка Рахиль...

Пока звучит его голос, сквозь сигаретный дым за оконным стеклом вместо жаркой кирпичной стены возникает изображение снежной равнины... Дальняя церквушка, фабричная труба, станция...

Россия. Городок под Москвой. 15 лет назад

По снежной дороге идут двое мальчишек лет семи, положив руки друг-другу на плечи, как ходят закадычные друзья. Это Сёма и Вовка. В пальтишках и шапках им неудобно, но они, ни на что не обращая внимания, идут и горланят песню. Их обгоняет «Волга». К облицовке радиатора лентами прикреплена кукла в фате. Это по снежной дороге через поле мчится свадебный кортеж...

Кортеж останавливается среди блочных пятиэтажек.

Бабушка Рахиль видит через окно, как внизу, у свадебной «Волги», гости встречают жениха и невесту. Еще она видит за сараями мальчишек и внука Сёму. Сёма пытается курить, кашляет, давится, но не выпускает сигарету из зубов. Бабушка рывком распахивает заклеенное бумагой кухонное окно, высовывается по пояс.

— Сёма! Домой!

Но Сёма не слышит. Бабушка, энергичная, прямая и еще не старая женщина, решительно набрасывает платок и выбегает из коммунальной квартиры.

Вот она уже тащит оробевшего Сему к подъезду.

— Ты закурил, мой мальчик, поздравляю! Бог Авраама и Якова! — Она бросает взгляд в зимнее небо. — Я счастливая бабушка, у меня взрослый внук. Сегодня он курит, завтра начнет пить водку, а послезавтра пойдет резать прохожих!

Этот приподнятый, оживленный тон не сулит Сёме ничего хорошего.

Бабушка поспешно заводит внука в квартиру и идет прямиком к комнате соседа.

— Товарищ Негуда! У нас радость, мальчик закурил!

Сосед-язвенник, в майке и трениках, растерянно выглядывает в коридор. Бабушка продолжает:

— Дайте сигарету, Иван Егорыч, у Сёмы кончились!

Сосед послушно протягивает бабушке вскрытую пачку кубинских «Лигерос».

— Не мне, упаси Боже! Зачем мне травиться? Бери, Сёмочка, и не забудь сказать «спасибо»!

Сёма понимает, что развязка близка. Он не берет курево, да бабушка этого и не ждет. Она тащит его в комнату, где сквозь потолок слышно, как наверху топочет свадьба. Бабушка рывком сажает Сему за стол, шлепает в поставленную тарелку половник манной каши.

— На, байстрюк! Подкрепись перед тюрьмой!

Этот удар — последний. Из Сёминых глаз выкатываются крупные слезы. Бабушка тут же прекращает атаку. Она порывисто обнимает внука.

— Всё, всё... Миру мир! Да? Ты ж больше не будешь рвать бабушке сердце? Просто бабушка волнуется. Что я скажу твоим маме и папе, когда встречу их на небесах?

У бабушки от такой перспективы у самой в глазах уже стоят слезы. А Сёма глядит на стену, где висит картинка «Он и она, летящие над Парижем».

Голос Сэма. Это была картина Шагала, скопированная соседом, учителем рисования, но я считал, что это мои мама и папа. Я знал, что они однажды взлетели в самолете и больше никогда не вернулись.

В дверь комнаты довольно шумно втискивается пара хмельных парней.

— Рахиль Исааковна, мы дико извиняемся. Но на гулянке со стульями напряг. Выручи, а?

— Берите, хлопцы!

Бабушка охотно подталкивает им и свой стул, и тот, на котором сидит Сёма.

Сёме нравится, что у стола он теперь стоит. Жидкую кашу ложкой нести далеко, она проливается, а он вроде как не виноват. И бабушке почему-то нравится. Веселая, возбужденная, она стоит посреди комнаты.

— У меня, когда мебель выносят, всегда к счастью, — говорит она, отбирая у Сёмы ложку и начиная его кормить. — Я была, как ты, когда у нас, во время одного погрома, казаки всю мебель выкинули. И, поверишь, такое счастье, никого не убили, а только дом подожгли.

Титр: «1920 год»

Над узкой улочкой местечка кружат перья. В вечернее небо рвется зарево, горит небогатый деревянный дом. Из окон соседних домов летят стулья, этажерки, перины...

Лютуют казаки-погромщики. Растрепанные женщины, евреи со сбитыми ермолками беспомощно суетятся у пожарища. Большой бородатый еврей стоит с ведром воды, смотрит на пожар, скорбно подняв вверх свой разбитый во время погрома птичий нос.

Голос Рахили. Это мой папа, твой прадедушка Исаак.

...Рядом молодая женщина в ночной рубашке.

Голос Рахили. Это твоя прабабушка Сара.

Сара рвет на себе волосы, тянет руки то к горящему дому, то прижимает к себе девочку лет восьми.

Голос Рахили. А такой была я.

— Но самое большое счастье, — продолжает бабушка Рахиль, поднося ложку к Сёминому рту, — я на том пожаре твоего дедушку встретила. Он был совсем как ты, и уши у него так же торчали.

Десятилетний Илья, вцепившись в выбившуюся из-под жилетки рубашку своего отца Аарона, прорывается за ним сквозь толчею к горящему дому.

— Что ты стоишь, Исаак! Твой дом сгорит дотла!

Аарон выхватывает у Исаака ведро с водой и бросается к дому.

Сара едва успевает удержать растерявшегося мальчика и, стараясь защитить его от сильного жара, прячет в свои колени рядом с маленькой Рахилью.

Аарон подскакивает к дому, норовя выплеснуть ведро в огонь, но хмельной казак подставляет ногу. Аарон валится вместе с ведром в шипящие угли. А казак замахнулся саблей над его головой. Дети, Илья и Рахиль, со страхом вжимаются Саре в колени. Но казак передумал. Отходит к коню, смотрит, как Аарон понуро поднимается и отряхивает золу.

— Лей, не жалей. А мы вернемся и снова вас, жидовню, запалим.

Казак забирается в седло, и они с товарищами, весело понукая лошадей, уезжают от пожара.

Соседи расходятся. Мать Рахили Сара, как и все, причитая, собирает на улице ломаные стулья, вспоротые подушки, зарубленных погромщиками кур.

А от дома остались уже только красные головешки да печная труба. Дети все стоят рядышком и смотрят, как дышат малиновые угли, как искры улетают в вечернее небо прямо к мерцающим звездам. Ее плечико все еще касается Ильи.

— Тебя как зовут? — спрашивает она.

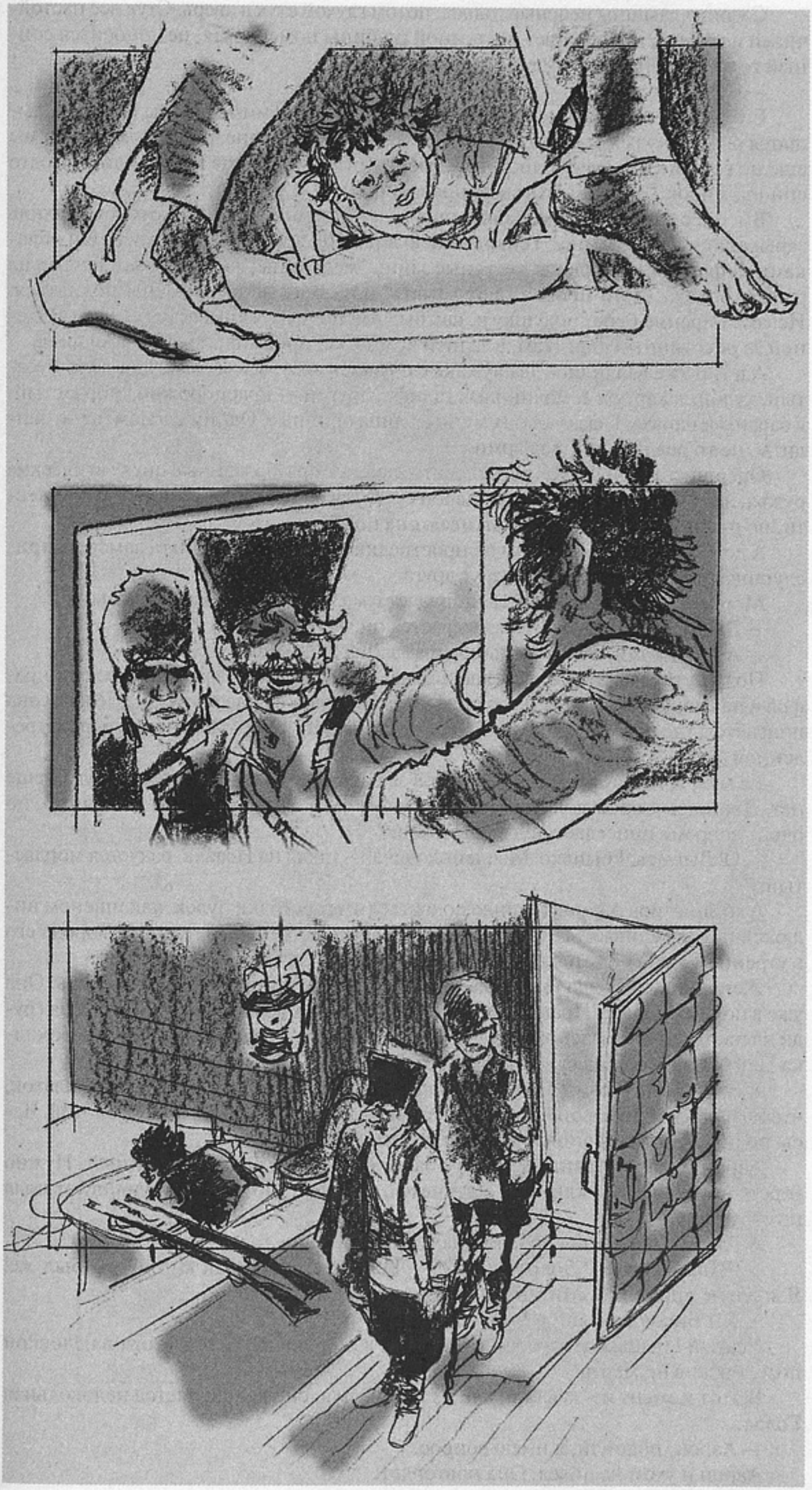
— Илья, — робко отвечает он. — А тебя?

— Разве не знаешь? Рахиль... — Она гордо встряхивает волосами. — А ты с какой улицы?

— Разве не знаешь? У моего отца тир за углом, на Переславской.

— И правда, — говорит бабушка Сёме, — у твоего второго прадеда Аарона был тир на окраине местечка, и, когда мы сгорели, он нас пустил пожить. Все местные байстрюки, а иногда даже петлюровцы или знатные комиссары заглядывали туда пострелять. Будто им было мало войны и всяких людских расстрелов...

Спит маленькая Рахиль. Ее матрасик лежит на полу в тонкой полоске света. Чуть в стороне, тоже на полу, спят родители. За профилем Сары скорбный птичий нос Исаака. Он спит тихо, будто умер. Прямо у них в ногах, на топчанчике, посапывает Илья.



С улицы слышны неясные голоса, потом глухой стук в дверь. Стук все настойчивей и громче, пока в ответ, из темной глубины помещения, не доносится сонный голос Аарона и его утренний кашель.

— Сейчас, сейчас...

Его босые ноги с завязками от кальсон прошлепали мимо головы Рахили. Слышатся ржавый скрежет задвижки и голос Аарона: «Граждане, господа хорошие, мы еще не встали» и другие голоса, веселые, грубые: «А мы еще не ложились. Долго спишь, жидок. Так и смерть свою прозявишь».

Вместе с голосами помещение прорезает утренний свет, от которого Рахиль зарывает лицо в подушку. Теперь за нею виден рисованный фон с лесом и облаками. К фону прикреплены жестяные зайцы, мельницы, жирафы с мишенями на рыжих боках... Дети продолжают лежать, но взрослые вынуждены подняться. Исаак смиренно берет подушку и, как был в исподнем, скрывается следом за женой за рисованный фон. Там, в задней комнатке, просыпается семья Аарона.

А в тир уже ввалились два чужака с оружием и бутылем самогона. Один усатый, худой, в картузе и малиновых галифе, другой — краснорожий, мордастый, в бараньей папахе. Глаза у обоих мутные, лица опойные. Одним словом, не то бандиты, не то революционная армия.

Опершись о прилавок, они деловито заряжают разболтанные пневматические ружья, делают первые выстрелы. Аарон суетится рядом. Пульки шлепают по жести, по рисованному фону, отскакивают на пол.

А дети лежат за прилавком на простреливаемой территории и, замерев, прислушиваются, рассматривают друг друга.

Мордастый, прицелившись, попадает в мельницу. Она завертелась.

— Дывысь, Грыцько! — вскидывается он. — Я ж в зайця стрэляв!

— А ты, Митяй, цель в мельню, враз зайца сшибешь.

Под выстрелы, стрекот вертящихся мельниц, скрежет заваливающихся жирафов и падающих синиц наспех одетая Сара собирает с пола постели. Где надо она пригнется, где надо — проползет. Чего не сделаешь, чтоб только не быть подстреленной.

Ее муж Исаак тоже здесь, вернулся за башмаками. Один нашел, другой еще нет. Двигаясь в пространстве между прилавком и мишенями, он рассеянно, но очень вовремя приседает под выстрелами.

— О! Дывысь, Грыцько! Мышень ходяча! — глядя на Исаака, радуется мордастый.

А хозяин тира Аарон угодливо подвигает им горсточки пулек, как пшеном индюков подкармливает. Шепчет под нос: «...Три дюжины... четыре...» Борода его в утреннем свете кажется рыжей, а глаза зеленые, лукавые.

Жена Аарона Голда высунулась из-за фона, за которым проспала ночь. Она уже в полном параде. Правда, парик из собственных волос съехал на ухо, а на груди на платье расползлась раздавленная слива. Сливу только что выплюнула крошка Цейтл, которая сидит сейчас у Голды на руках.

Усатый Грыцько сморкнулся в сторону и, доставая из кармана галифе платок, чтоб пальцы утереть, роняет на пол часы на цепочке и николаевский золотой. Часы поднял, а откатившийся золотой не заметил.

Аарон быстро ставит на монету башмак и стоит, будто вкопанный. Нужно горстку пулек подать клиенту, он тянется, краснеет, потеет, но подошву от пола не отрывает.

А Грыцько пошарил по карманам, спохватился.

— Эха!.. А где ж? Золотой где?! — Волчком бросается к полу. — Был же! Я ж его не пропил. А, Митяй? Може, ты его ночью скрал?!

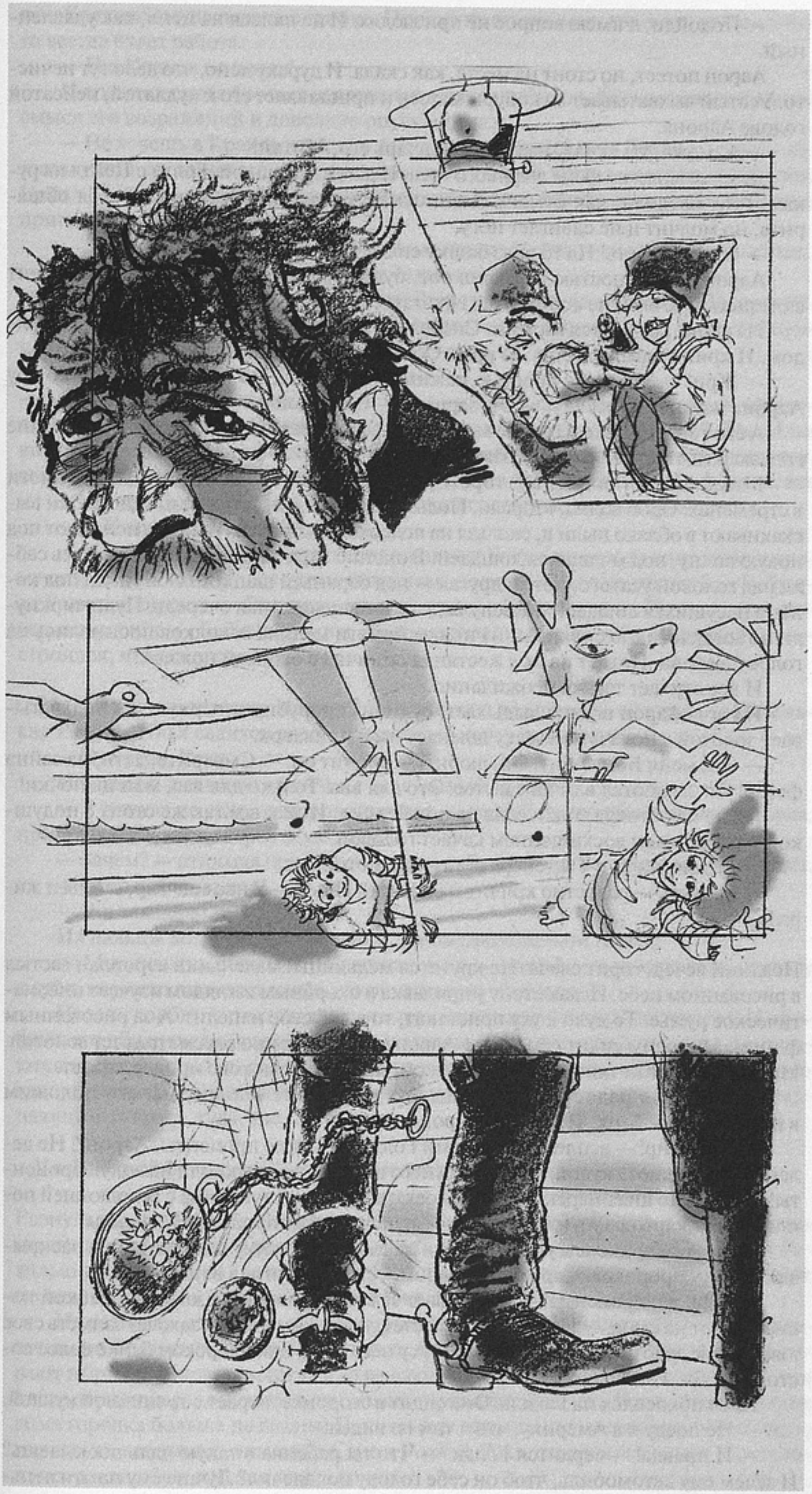
— Я!? Бисов ты сын!

Усатый Грыцько упрямо ищет на полу в полумраке. Аарон стоит в неловкой позе, ни жив ни мертв.

В этот момент из-за фона, как из зазеркалья, снова появляется недовольная Голда.

— Аарон, подойди, я имею вопрос.

Аарон и ухом не повел. Она повторяет:



— Подойди, я имею вопрос не при людях. И не пялься на меня, как удавленный.

Аарон потеет, но стоит на месте, как скала. И дураку ясно, что дело тут нечисто. Усатый выхватывает из кобуры маузер и приставляет его к кудлатой, пейсатой голове Аарона.

— А, може, ты скрал, падлюка! Пошарь его, Митяй!

Дети замерли на фоне дырявого леса, Исаак с подушкой, Голда с Цейтл на руках стоит бледная, как бумага. А виновник конфликта Аарон дает себя обшарить, но молчит и не сдвигает ногу.

— Открой пасть! Не то враз башку снесу!

Аарон с готовностью раззявил рот, будто решил проглотить усатого. Стоит с открытым ртом и не собирается сдвигаться.

На улице раздаются взрывы. Сперва два дальних, потом еще один, совсем рядом. И крики кавалеристов: «Урра!» Оба байстрюка вскинулись.

— Жри! — Усатый с яростью нажимает на курок, но приставленный ко лбу Аарона наган дает осечку. — От, зарраза! — с досадой рычит усатый.

А его товарищ уже палит из маузера по всадникам в открытую дверь. Горячие гильзы разлетаются, раскатываются по полу...

Мимо двери проносятся торсы разгоряченных лошадей, пыльные сапоги в стременах. Одна волна, вторая... Пользуясь коротким затишьем, байстрюки выскакивают в облако пыли и, скользя на подсохших коровьих плюхах, попадают под новую волну, под мчащихся лошадей. В оконце тира видно, как взметнулась сабля над головой усатого, потом другая — над бараньей шапкой. Оба упали под копыта несущихся лошадей. Плеснула по окнам пулеметная очередь. Пули чиркнули по мишеням, по склянкам на полке, брызги мелких осколков посыпались на голову Аарона. Падает на пол жестяная синичка с отбитой ножкой.

И все стихает так же неожиданно.

И тогда Аарон шумно выдыхает, будто из проруби вынырнул. Он подхватывает золотой с пола и с размаху шлепает им о прилавок.

— Ой, меня Бог любит! Ой, любит! — кричит он. — Смотрите, дети, на зайнэ фатэр! Он заработал вам на счастье! Это для вас! Только для вас, мои цыпочки!

Голда как стояла, так и села на пол без сил. Исаак все так же стоит с подушкой и с грустным восхищением качает головой.

— Аарон, Аарон! Ты теперь богат, как Ротшильд.

— Больше! — радостно кричит маленький Илья. — У нас еще тир, зайцы и жирафы!

Поздний вечер, горит свеча. Не крутятся мельницы, маленький аэроплан застыл в рисованном небе. Исаак стоит у прилавка и скорбным взглядом изучает пневматическое ружье. То дуло к уху приставит, то в лоб себе нацелит. А за рисованным фоном, за столом сидит семейство Аарона и восхищенно рассматривает золотой. Маленькая Цейтл тянется к нему ручкой, но отец ее ласково придерживает.

— Нет, моя радость, сейчас мы его тратить не станем, мы его положим в швейцарский банк. Нехай идут проценты.

— Вейз мир! — всплеснула руками Голда. — Какие проценты, Аарон?! Не делай из себя идиота кусок, ты и так на него похож, как две капли на воду! Проценты! С чего?! До швейцарского банка доехать дороже! А тут война с революцией пополам! Тут картошку и хлеб купить — дешевле душу продать! Проценты!

Исаак тем временем укладывается на свою подстилку под зайцами и раскрывает Книгу пророков. Сара лежит рядом, устремив взгляд в потолок.

— ...Да, да, проценты! — настаивает за столом Аарон и с хитрой улыбкой посматривает на сына. — Илюньчик вырастет, уедет в Америку и захочет заиметь свое ювелирное дело или автомобиль. Бац! А у него уже в швейцарском банке целое состояние. Да, Илюньчик?

Илья покосился на Рахиль. Она сидит в сторонке, играет с тряпичной куклой.

— Не поеду я в Америку, что я там не видел!

— И правда! — сердится Голда. — Что ты ребенка в такую даль посылаешь? И зачем ему автомобиль, чтоб он себе голову покалечил? Лучше ему на эти день-

ги в Кракове выучиться на скрипке. При таких похоронах, как в эту войну, у него всегда будет работа.

— И в Краков не поеду!

Илюньчик снова бросает преданный взгляд на Рахиль. Она понимает тайный смысл его возражений и довольно опускает глаза.

— Не хочешь в Краков, можно в Амстердам, к моему дяде Лейбу Гиршу, — великодушно соглашается отец и переводит лукавый взгляд на свою любимицу Цейтл. — А когда мы будем выдавать крошку Цейтл замуж, этот золотой ей тоже пригодится. Да, мое золотко?

— Да, — решительно подтверждает малышка Цейтл, — но я хочу его сейчас.

Отец снова нежно придерживает ее пухлую ручку.

— Сейчас нельзя, моя ненаглядная. Ведь половина принадлежит Илье и пойдет на его учение и на его свадьбу. Тебе придется подождать, пока вырастут проценты.

— Аарон до Швейцарии так и не доехал, — рассказывает бабушка Рахиль, моя голого Сёму в корытце. — Он полжизни не решался потратить этот золотой. Уже Илья вырос и стал красным офицером, уже Цейтл выучилась в Киеве на коммунистку, вышла замуж и родила детей, а Аарон все хранил свой золотой... Он был как все на нашей улице, этот Аарон. Рубашку отдаст соседу, но за грош удавится.

— А Исаак? Твой папа?

— Исаак читал Тору и упрямо приставал к Богу с неумным вопросом: почему сгорел дом, почему все время несчастья, если он живет по закону? — Бабушка Рахиль вздыхает. — Он-таки однажды припер Бога к стенке. И тот, видно, потерял терпение. — Бабушка Рахиль грустно качает головой. — Твой прадед так расстроился, что вскоре умер.

...Все так же читает книгу Исаак. В темноте, под прилавком, притаилась маленькая Рахиль. Илья садится рядом, разжимает перед ней ладонь.

— Это тебе, Рохл.

На ладони жестяная синичка с отломанной ножкой.

— Я никуда не уеду, лучше застрелюсь, — преданно шепчет он и, взяв с пола, приставляет к виску стреляную гильзу.

— Зачем? — отнимая патрон, спрашивает Рахиль, но, похоже, она знает ответ.

— Чтоб ты поверила.

— Я и так верю.

Их пальцы встречаются на медной, чуть закопченной гильзе.

— Мы никогда, никогда не расстанемся, — шепчет он и, приставив гильзу к губе, неумело выдувает какую-то румынскую мелодию.

Исаак скорбно читает молитву и вдруг, слабо дернувшись, застывает. И профиль его обращен в потолок, а слова молитвы его из неподвижных уст поднимаются вверх — мимо дырявого леса, мимо зайцев, жирафов, мельниц, мимо чердачных мышей... Слова уплывают сквозь крышу в черноту ночи, к далеким мерцающим звездам, туда, где...

...У солнечной батареи работает космонавт.

Рванула упряжка коней. Извозчик погоняет их по родной уплывающей улице, мимо сгоревшего дома... Тарантас с вещами, с овдовевшей Сарой и маленькой Рахилью вырывается за окраину Витебска. Рахиль смотрит назад, там, все больше отставая, бежит по пыльной дороге Илья. В глазах у Рахили стоят слезы.

На разъезде, откуда-то сбоку, вырывается молдавская свадьба — несутся галопом разгоряченные, разукрашенные цветами лошади. Мимо Рахили проплывают в бричке жених и невеста в развевающейся фате. А тарантас с музыкантами долго держится рядом, в его пыли совсем пропадает фигурка Ильи, даже крайние дома городка больше не видны. Пьяненькие музыканты наяривают молдавскую плясовую, весело подмигивают Саре и Рохл. А Рохл, страдая, затыкает уши и ложится на дно брички, под ноги матери.

— Вот так мы расстались на много лет, — рассказывает бабушка Рахиль и грустно улыбается. — А когда встретились, не узнали друг друга.

Титр: «1941 год»

Западная Белоруссия. Улицы городка.

Взрывы. Ломая оглобли, падают кони, разлетаются вырванные колеса телеги. Горят крыши домишек, бегут люди. Над их головами проносятся немецкие самолеты.

Голос Рахили. Это были первые дни войны. Никто не знал и не мог представить, что нас ждет. Я искала в толпе маму, твою прабабушку Сару. Мы с ней потерялись при первой бомбежке...

Нагруженные скарбом женщины и дети длинной вереницей уходят от войны по пыльной полевой дороге. Энергичная девушка в распахнутом плащике кого-то ищет в колонне. Это повзрослевшая Рахиль. Мимо ползет грузовик, полный раненых солдат, он изредка останавливается, чтобы забрать из колонны уставших в дороге детей. Беженцы входят в городок, еще не оставленный советскими войсками.

На их пути стоят военные из частей НКВД. Они останавливают грузовик с ранеными, жестко, агрессивно проверяют документы у сопровождающего лейтенанта медслужбы. Над ними на бреющем полете проносится немецкий «мессер».

Строгий майор НКВД с волосами и бровями рыжими, как медь, орет на лейтенанта медицинской службы:

— Выгружай! Транспорт нужен!

— Но там тяжелые, товарищ майор. Они до утра не дотянут...

— Не выгрузишь, под трибунал пойдешь!

— Не выгружу, — тихо, но твердо говорит лейтенант.

Майор глянул на своего помощника.

— Действуй.

Рахиль догоняет майора.

— Зря вы так! Раненым самим не уйти, а завтра здесь немцы будут...

— Вы кто? — перебивает майор.

— Я? — теряется Рахиль.

— Документы.

— Но у меня нет... — Рахиль разводит руками. — Я не успела ничего захватить... — Она без надежды роется в карманах плаща, натыкается на бумажку. — Вот, только... справка из техникума.

Протягивает майору смятую бумажку. Он читает.

— Рахиль Исааковна?

— Да.

— Немецкий знаете?

Он смотрит на нее холодными глазами.

Она кивает.

— Идите за мной.

За их спинами из грузовика уже сгружают раненых.

Голос Рахили. Майор не знал, что грузовик этот скоро сослужит ему плохую службу.

Рыжий кулак резко ударяет по канцелярскому столу.

— Отвечай! Шпионка?!

— Я?! — изумляется Рахиль. — Вы с ума сошли!

Майор через стол бьет ее по лицу. Рахиль валится в угол тесного кабинета.

— Не будет здесь немцев, не надейся! А тебя за агитацию утром под трибунал.

Ее бросают в темный угол длинного бетонного подвала.

Голос Рахили. Они бросили меня в подвал, и я вдруг поняла, что это тир. Энкавэдэшный тир!

Рахиль привалилась к стенке под обрывками бумажных мишеней. В темном углу за обломками стульев шевельнулась фигура. Поднял лицо арестованный лейтенант. В этот момент слышатся скрежет засова, приближение нескольких пар сапог, грубые голоса.

У барьера останавливаются трое подвыпивших офицеров НКВД, среди них рыжий майор.

— Ну-ка, дай твой! — Майор забирает пистолет у помощника, палит. — Не пристрелян совсем! Как ты с немцами воевать собираешься!

Они начинают беспорядочную пальбу из пистолетов по обрывкам мишеней. Пули визжат над головой Рахили. Лейтенант рывком утягивает ее в свой темный менее опасный угол. Они лежат, вжавшись друг в друга, прикрыв головы руками.

— Ну? Понял, как надо?

— Ваша взяла, товарищ майор, — соглашается помощник.

Шумно разговаривая, офицеры уходят внезапно, как и появились.

Подождав еще немного, Рахиль опускает руки, стряхивает с волос густую цементную крошку. Под руками и коленями царапнули о бетон валяющиеся пистолетные гильзы.

— Как думаете, нас расстреляют? — тихо спрашивает Рахиль.

— Не знаю... — Глаза у лейтенанта зеленые, грустные. — Но думать об этом не надо. Это я вам как врач говорю.

Что-то знакомое, родное слышится Рахили в этом «не знаю». А он машинально поднимает подвернувшуюся под пальцы гильзу. Рахиль в смятении смотрит, как он пробует выдуть знакомую мелодию. Она осторожно касается пальцами его исцарапанной щеки.

— Ты не узнал меня, Илья?

Голос Рахили. Мы пролежали ночь без сна, а под утро...

Илья и Рахиль лежат на полу, укрывшись шинелью. Где-то над подвалом загремели выстрелы, взрывы.

Железную дверь ударом распахивает запыленный немецкий солдат.

— Штейн ауф!

Рахиль и Илья вздрогнули, разжали объятия.

За солдатом показался другой с автоматом наперевес. Рукава у обоих засучены, лица потемнели от пота и дорожной пыли.

Мордастый полицай за рулем, рядом офицер СС. Пленных — Илью, Рахиль, еврейского паренька с футляром от скрипки на коленях, трех энкавэдэшников — побитых, расхристанных, без ремней — везут в кузове грузовика. Среди них рыжий майор. Страха в его глазах нет, только досада. Он провожает мрачным взглядом идущие мимо немецкие танки, грузовики с солдатами, не поднимает глаз на сидящую в кузове охрану.

Охрана — три немца-автоматчика и еще полицай, небритый, в мятом пиджачке с белой повязкой. Он мирно посматривает голубыми глазками-буравчиками. Илья поймал его взгляд.

— Куда нас? — тихо спрашивает он.

— Окопи рить, — тоже тихо отвечает полицай украинским говорком.

— Правда, окопы?

— Ей-богу.

— А мне нельзя окопы, — тихо говорит парнишка. — Мне для скрипки руки надо беречь.

Полицай смотрит, как он дрожащими пальцами поправляет треснувший футляр.

— Та нэ хвэлюйся, хлопэць. Там рыть нэ довго.

Стараясь унять нервную дрожь, парень шепчет Рахили:

— Меня Саша Стельмах зовут.

— А меня Рахиль...

— Почему-то нас отдельно. А всех моих у водокачки оставили... И маму, и двух сестер. И раненых солдат...

А Илья смотрит на Рахиль печальными влюбленными глазами. Коснулся ее руки, разжал свои пальцы. В ее ладонь легла жестяная синичка с обломанной ножкой.

— Не убьют, только окопы, — шепчет он ей. — Судьба нас свела. Зачем ей так сразу разводить?

Грузовик резко тормозит у обочины. Здесь, на краю поля, над глубоким песчаным рвом, под присмотром полицаев уже работают несколько пленных русских офицеров.

Немцы спрыгивают с кузова первыми. Офицер СС тоже уже на обочине.

— Лёс! Лёс!

— Слизайтэ, хлопци-комисеры, та берить лопаты, — говорит полицай энкавэдэшникам и добавляет: — И вы, жидочки, слазьтэ тэж.

Он легко подталкивает с кузова парнишку со скрипкой.

Илья смотрит, как спрыгивают, как нехотя берутся за лопаты энкавэдэшники. Он чуть задерживает полицая в кузове, шепчет:

— Отпусти ее.

— Кого? — изумляется полицай. — Дивку? Ты шо! Нэ можно.

— Отпусти. Детьми твоими заклинаю...

— Ну як? А нимци побачуть?

— Отпусти! Она... она беременна.

Полицай медлит, стрельнул взглядом на прохаживающихся у рва немцев.

— Ото ж мэни з вамы, жидамы, морока, — бормочет он с досадой и вдруг решается: — Ну нэхай! Сыды, дивка, тут. Тилько нызко сэды, нэ высуйся.

Он толкает Рахиль к полу, а сам, увлекая Илью, спрыгивает через борт на землю.

Илья снизу печально улыбнулся Рахили. А полицай, отступив от машины, махнул рукой водителю.

— Газуй, Мыкола! Вэзы сюды остатних жидив та комиссаров.

Но мордастый полицай-водитель не торопится, слюнявит, докручивает цигарку из газетного обрывка...

Рахиль сквозь щели кузова видит, как уходит Илья, как останавливается над рвом рядом со Стельмахом и офицерами. Скрипка и лопаты брошены, а пленные под присмотром полицаев начинают почему-то раздеваться. Рахиль вцепляется в доски, вскидывает над бортом испуганные глаза...

Но уже заскрежетал и тронулся, набирая скорость, ее грузовик. Сквозь завивающуюся пыль она с ужасом видит, как Илья и офицеры остались в исподнем, как они подровнялись над рвом, как немец-сержант достает пистолет, подходит со спины к майору. Второй подходит к Илье. Илья на миг оборачивается на уезжающий грузовик. Рахиль, окаменев, не отводит глаза, но пыль скрывает выстрел, скрывает падение...

Голос Рахили. Я уехала, я оставила его и никогда себе это не прощу. Я не видела, как в него стреляли, как он упал, и навсегда осталась надежда...

Далеко, на очередном повороте, когда автомобиль сбросил скорость, она перевалилась через борт, упала на дорогу... Полежала, поднялась и, спотыкаясь, побрела в никуда, через залитое солнцем поле.

Отвертка выскальзывает из руки космонавта. Он тянется к ней из последних сил. Отвертка плавно вращается всего в сантиметре от кончиков пальцев, но дотянуться до нее ему уже никогда не удастся.

В тесной комнатке пригородной билетной кассы — Сёма и бабушка Рахиль. Она кассир и продает билеты изредка подходящим к окошечку пассажирам. Сёма прислонился лбом к зарешеченному окну, за которым — платформа, дождь, пассажиры, подошедшая электричка, пролетающие без остановок большие поезда. Сёма смотрит и слушает бабушку.

— Пыль закрыла... И я все думаю: может, он остался жив. Может, его угнали в плен, в Германию...

Голос Рахили звучит за кадром, а в это время в кадре...

Ров, над которым стоят пленные и полицаи. Илье в голову направлен наган, но в последнюю секунду полицай приподнимает ствол, стреляет мимо и просто сталкивает Илью в яму.

— Два до Москвы, — просит кто-то в кассовое окошечко.

— Сорок четыре копейки, — привычно откликается бабушка, отрывая от рулона билет и принимая деньги.

— А что ж он нас потом не нашел?

Сёма не понимает, какой безжалостный вопрос задает. Но бабушка к этому вопросу готова. Она неуловимо качает головой и, продав билет, отвечает Семе:

— Не все пленные вернулись из Германии. Некоторых в Америку услали. И он мог туда попасть. А попробуй найди нас из Америки, если мы все время переезжали...

— И что ж, значит, мы его никогда не увидим?

— Почему? — возражает бабушка и вздыхает. — Вот ты вырастешь, поедешь в Америку и его найдешь, расскажешь, что папа твой родился, он же не знает про твоего папу... Расскажешь и передашь от нас привет...

— И ты со мной поедешь и там с ним встретишься, — твердо объявляет Сема.

— Ну и я, конечно, — соглашается бабушка и снова вздыхает.

За мокрым стеклом проносится электричка...

Ее грохот сливается с шумом вагонов сабвея. Из окна «Форда» видно, как они проносятся над головой. Эстакада открывает небоскребы. Это снова Америка.

— Дедушка Илья, чтоб ее спасти, сказал первое, что пришло в голову... — Сэм едет в машине по улице Нью-Йорка, рассказывает, «общаясь» с камерой. — Он сказал полицаю: «Она беременна». Но ты не поверишь, он как в воду глядел. Рахиль сама не знала, что-таки беременна уже несколько часов.

— В эвакуации родился твой папа, — продолжает бабушка Рахиль.

Теперь она и Сёма выходят из булочной с буханкой черного и французской булкой. Сёма укладывает авоську на санки и везет следом за бабушкой, а она продолжает:

— Я назвала его Сашей, как того парня со скрипкой. Война, еды нет, жилья нет. Но все как-то обходилось. Я была молодая и не заметила, как он вырос...

— А мама?

— А маму твою он встретил, когда поступил в МГУ на химика. А когда родился ты, они только тобой и занимались и еще, конечно, учились.

Сёма довольно кивает.

А в тесной бабушкиной комнате под магнитофон молодые папа, и мама, и их друзья танцуют рок-н-ролл и твист. И никто не обращает внимания на то, что младенец в коляске давно орет. В комнату решительно входит бабушка Рахиль, забирает младенца. В ванной, среди соседских тазов и корыт, она ловко подставляет его обкаканную попку под струю из крана... А папа и мама танцуют...

Семилетний Сёма, ворочая ложкой в тарелке с кашей, смотрит на картинку Шагала, что висит на стене: летящие над Парижем мужчина и женщина. А бабушка продолжает:

— Если б твой папа дожил до сейчас, он стал бы, как Эйнштейн, твой папа...

— А мама? — Сердце Семы требует гармонии.

— А мама стала бы буквально как Мария Кюри. Даже лучше. Почему? Я тебе скажу. Папа еще студентом изобрел клей... — Рахиль забирает ложку у Семы и пытается его кормить, но Сёма отворачивается, упирается. — Ешь, а то не буду рассказывать... Так вот, клей. Ненормальный клей, который все клеил! Одной известной певице, не стану называть ее имя, хорошая женщина, но лысая, как шар,

папа приклеил парик на голову, так она до сих пор оторвать его не может, счастлива и беспрерывно выходит замуж...

На экране мелькают живые картинки: лысая женщина в подвенечном платье надевает парик, к ней приклеивается жених, потом второй, третий... Все они панически упираются, но не могут оторвать от невесты рук, приклеились.

— А однажды... — Бабушка перебивает саму себя. — Тебе не стыдно, что бабушка тебя кормит?

— Не стыдно, — хитро отвечает Сёма и зажимает губы.

— Так вот однажды в институте лопнуло большое стекло. Папа с мамой его склеили, но так увлеклись, что сами прилипли.

Сёма вскидывает на нее тревожный, восхищенный взгляд.

— В институте МГУ?

— Ну да... в МГУ на двадцать... каком-то там этаже...

— И как же они отклеились?

— А вот будешь есть, расскажу... — Бабушка вталкивает в Сёму еще одну ложку. — Так приклеились, что пришлось их вместе со стеклом доставлять в лабораторию...

— На чем? На вертолете?

— Ну... да... На вертолете, конечно.

Бабушка, смирившись, что Сёма больше не ест, сама доедает остатки каши и убирает со стола грязную тарелку. А Сёма представляет, как...

Над университетом, над Москвой, в неудобных позах печально парят родители — мама и папа. Камера чуть отстраняется, и становится ясно, что приклеены они к большому витринному стеклу, которое висит на тросе, под брюхом летящего вертолета.

За окном такси тоже проплывают рисованные летящие мужчина и женщина. Они веселые, сытые и рекламируют какой-то продукт. Рекламный щит открывает небоскребы Нью-Йорка.

Сёма сидит в машине, загруженной вещами, и с интересом смотрит по сторонам.

— Сколько ты в Америке? — спрашивает таксист по-русски.

— Больше часа.

Таксист усмехается.

— Я — семь лет. И всякого навидался. Хочешь здесь добиться успеха? Послушай мой совет. Не стыдись любой работы, все через это прошли. И забудь, что раньше было. Нет России и не было...

Он еще что-то говорит...

Г о л о с С ё м ы. Забудь. Как просто!

Россия. Сёма и его приятель Вовка бегают по заваленной снегом крыше сарая, сбивают с карниза примерзшие сосульки.

— Я буду космонавтом, — говорит Вовка.

— И я! — подхватывает Сёма.

— Ты не будешь, — возражает Вовка, — ты еврей.

Бабушка Рахиль сквозь кухонное окно видит, как они спрыгивают с сарая в высокий сугроб и, собирая обломки сосулек, с удовольствием грызут их и глотают.

Как кукушка из часов, она, разгневанная, выныривает из форточки.

— Сёма! Ты хочешь ангину?! Или ты бабушкиной смерти хочешь?!

Сёма и Вовка, взбудораженные, краснощекие, заваливаются в комнату, сбрасывают на пол заснеженные пальтишки и сразу направляются к столу. Они продолжают начатый во дворе горячий спор.

— Мой папка лучше знает! — упрямо настаивает Вовка.

— Ба! А Вовка говорит, что я еврей! — гневно сообщает бабушке Сёма.

— Да, еврей! — подтверждает Вовка, привычно усаживаясь за стол перед тарелкой, и добавляет: — Жидрик.

— Ба!

Сёма ждет от бабушки опровержения, поддержки. Но бабушка не спешит. Она спокойно плюхает геркулесовую кашу в стоящие перед мальчишками тарелки.

— В известном смысле Вовка прав, — спокойно говорит она.

Сёма потрясен, а Вовка смотрит на него победителем.

— Понял?!

— Но почему?! — не сдается Сёма. — Я не хочу! Я хочу быть русским, как все!

— Но ты не русский, ты еврей, — вздыхает Вовка.

Он уплетает кашу и с удовольствием прихлебывает из стакана томатный сок.

— Тогда и ты еврей! — пытается защищаться Сёма.

— Нет. Я как раз русский.

— Бабушка!

В глазах у Сёмы блестят слезы.

— Да, он русский, — подтверждает бабушка, намазывая два бутерброда с маслом.

— А ты еврей, — сыплет соль на рану Вовка. — А евреи хитрые, злые, они хотят Россию сгубить!

Сёма раздавлен, больше не в силах сдерживать рыдания он бросается в колени к бабушке.

— Зачем они хотят ее сгубить?! — орет он.

Вечером Сёма уже лежит в кровати с температурой тридцать девять. Бабушка делает ему спиртовой компресс, бинтует горло.

— Я не хочу выздоравливать и никогда не выйду во двор...

— Почему, Сёмочка? — спрашивает бабушка, ласково приглаживая его взъерошенную макушку.

— Потому! Потому что мне стыдно!

— Тебе нечего стыдиться, мой мальчик... — Она старается не показывать, как переживает за внука. — Среди евреев тоже попадаются приличные люди. И Чаплин, и Эйнштейн, и Райкин, и Шагал...

— А Брежнев?

— Что Брежнев?

— Он еврей? — в глазах Сёмы затеплилась надежда.

— Брежнев нет.

— Вот видишь!

Сёма снова сникает.

— Тоже мне, горе! Ты знаешь русского Бога Иисуса? Так вот, у него мама была еврейка.

Сёма вскидывает на нее изумленные глаза. Он не верит своим ушам.

— Да, да. Вполне добрая, даже обаятельная женщина, — продолжает бабушка, доставая из-под Сёминой руки горячий градусник. — И Библия... Ты же слышал про Библию. Это такая священная книга, где все евреи. Добрые, злые, умные, глупые... но одни евреи...

— А русских там разве нет? — цепляется за обломки идеалов Сёма.

— Русских? Из русских там только римляне.

Окончание следует

ЮРИЙ АРАБОВ

Флагелланты

Глава пятая. Четвертый Рим, самый верный...

1

Я был в Первом Риме в 1988 году, был проездом, на один день, когда наш славный оркестр на волне перестройки направили в заштатный городок Римини в качестве десерта к дням советской культуры и отдыха. Отдых не состоялся, хотя Адриатика была в десяти метрах от нашего трехзвездочного отеля. Вся команда набилась в единственный в городе супермаркет «Станда» и не уходила оттуда все десять дней, пока нам приходилось играть Чайковского по вечерам перед разморенными от солнца и воздуха латинянами.

От самого Римини мне больше всего запомнились ленивые коты, которые лежали прямо на дорогих автомобилях, подставив животы майскому солнцу, — никто их не гнал и не кастрировал, никто не варил из них супа. Уже тогда я понял, что в Италии кроется какая-то тайна, которая присутствует разве что в России, тем более что и мой любимый постник от литературы прожигал здесь свою недолгую жизнь, набивая себя макаронами и выдумывая из головы сентенции типа: «Будь я католик, если не сворочу твою поганое рыло набок!» Постник вроде бы не любил католиков, во всяком случае, относился к ним снисходительно, как мы относимся к какому-нибудь червю, когда сажаем его на крючок своей великорусской удочки. Но настораживало то, что постника никак нельзя было вырвать и оттащить от того предмета, к которому он относился снисходительно. И при всей своей любви к нему, к этому постнику, я понял, что он, скорее всего, врал, разыгрывал какую-то комедию, которую доигрывали следом все те, кто вошел в русскую литературу, а уходить из Рима по своей воле не собирался.

Я тогда не знал, что в пику Первому Риму существует, оказывается, еще и Третий, причем, самое странное, что я сам — оттуда, следовательно, являюсь не только презренным московитом, но и потомком древних италийцев, которые у себя, на Садово-Кудринской, у планетария и знаменитой комиссионки, торгующей старыми «Грюндиками», сделали настоящую твердыню веры с паршивым, правда, климатом.

От Первого Рима у меня осталось странное чувство переизбытка, словно я попал в компанию людей с довольно редкой для русского психологией — они почти ничего не разрушали, а только строили. За 24 часа, проведенных здесь, я искал того, чего бы не было в Риме, и не находил. Самые красивые шмотки? Пожалуйста. Еда — самая отборная, причем лишенная химических изысков американского континента. Погода — триста солнечных дней в году. Женщины? Да разве в женщинах дело!.. Веспасиан и Нерон мирно уживались с Муссолини, речи которого продавались на грампластинках и компакт-дисках. А где-то внизу, в подвалах и катакомбах, расположенных тут же, под сливными городскими люками, до сих пор прятались первые христиане, и косноязычный апостол Петр никак не мог договориться с упрямым и гнущим свою политическую линию Павлом...

Я понял, что нахожусь в центре мира, который является всего лишь Римом, прочитанным задом наперед, и сильно сдрейфил. Еще днем, обалдев от первых впечатлений, я шепнул меланхоличному Борисычу, который тогда еще не был Паркером: «Есть ли здесь то, чего нет?» Шепнул, как Иван-царевич

Фрагменты романа. Окончание. Начало см.: 2006, № 4.

в поисках своей драгоценной лягушки. «Есть, — с тоскою ответил мне Борисыч. — Есть здесь то, чего нет. Пива... Пива нет!» И он оказался прав. Отсутствие пива, которое теперь в моей любимой России варят из вьетнамского риса, несколько меня охладило. Что можно делать в городе, в котором и рисового пивка не с кем выпить? Нечего здесь делать, как ни крути. Разве что молиться с интеллигентными монсеньорами в многочисленных соборах и пытаться выяснить у них же: правда ли, что Богоматерь с иконы, называющейся «Спасение народа римского», написана апостолом Лукой? Или вы ее подмазали, состарили картинку-то? Да разве они скажут правду, все эти монсеньоры? Соберутся в Конгрегацию веры и зажарят тебя на костре.

Глаза не видят, а ноги делают. И ноги сделали меня к вечеру, донесли к какому-то пустому храму, по-видимому, непопулярному и на отшибе. Гулкий зал, в котором не видно живописи, какая-то стеклянная рака в центре. Бог знает, что в ней находится, в этой раке, останки какого-нибудь папы или, того хуже, ничего нет, как у нас, потому что наркомы все кости захапали себе и замуровали в фундаменте «Лукойла». В общем, не знаю. Моя несчастная мать пыталась привить мне с детства знание хоть каких-то языков. С русским явно не получилось. От немецкого я пугался и плакал. Зато от итальянского кое-что усвоил: «О, дольче, дольче!.. Тутто иимаджине!» и прочие сладкие звуки, которые теперь мне неожиданно пригодились.

Подойдя к раке, я с трудом прочел объявление, что здесь находятся останки святого Георгия Победоносца.

Ну хоть бы колокол над головой прогремел, хоть бы ядерный взрыв в стратосфере лопнул, ну, на худой конец, пригнали бы духовую медь из прошлых Сокольников и сыграли бы над ухом несколько тактов, чтобы подчеркнуть запредельность минуты. А тут — ничего. Комар не пропищит, потому что нет здесь комаров. Как и пива нет.

Я увидал скомканные лиры, брошенные рядом с зажженными свечами. Даже ящичка не сколотили, чтобы уберечь пожертвования от грабителей! Наконец перекрестился и заглянул под стекло.

Там лежал какой-то сгусток усохшей плоти, напоминающий крупный грецкий орех или небольшое куриное яйцо. Его беззащитность и вместе с тем явная материальность лишили меня последних душевных сил. И я бежал. Бежал от них, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни.

Потому что понял в первый раз в жизни: все то, что мы почитаем за мифологию, существовало (и существует) на самом деле. И это уже воистину страшно — предстать, например, пред тенью того же Георгия со всей своей пошлостью и ничтожеством. Вы знаете страшнее пытку? Я не знаю.

2

Это воспоминание окатило меня пряной волной, когда я вывалился на станции «Римская» из синего поезда, подталкиваемый в спину любезными соотечественниками.

Старые станции нашего лучшего в мире метро пахнут обычным железнодорожным вокзалом плюс экстравагантным сплавом мочи и пота, что распространяют бездомные, не понявшие перестройки и не разделившие идеи общечеловеческих ценностей. Однако в только что построенных станциях есть особая приторная сладость, которая поражала меня еще в детстве. За этой нутряной путеводной сладостью, разлитой в воздухе и волновавшей острее любого эротического впечатления, я готов был бежать на край света, заставляя маму по нескольку раз на дню катать меня в метро от «Ботанического сада» (так называлась тогда станция «Проспект Мира») через «Щербаковскую» (теперь «Алексеевскую») в медвежий угол Москвы — ВДНХ, — за которым была уже глухая провинция с деревеньками, разбитыми посреди яблоневых садов... Уборщицы сгребали деревянную стружку метлами, и вместе с этой стружкой уходила с пола подземных станций всякая грязь. Под каждой колонной стояла железная урна, но после загадочного взрыва в начале 70-х, который произвел, по утверждению газеты «Правда», какой-

то армянский националист, все урны внутри метро убрали. И постепенно они исчезли почему-то и с поверхности земли.

«Римская» пахла, как в детстве, сладостью и мазутом, обещавшими резкую перемену в моей судьбе. Но вот беда — я приехал сюда не с мамой, не в коротких штанишках на помочах, а самостоятельным, хоть и субтильным, мужчиной сорока с хвостиком лет, который решил наконец взяться за голову, то есть выкинуть из нее всю заимствованную гармонию и от музыкальной партии, сыгранной на гобое, перейти к жестокому барабанному соло. Проносящиеся мимо поезда и выбивали колесами эту безжалостную дробь. Под ними, под этими тяжелыми металлическими кругами, трещали кости мечтательных неудачников, всяких там Рахманиновых с Сибелиусами, от которых проку — чуть, но зато угара хватит на несколько жизней плюс на одну крохотную комнатушку в коммунальной квартире с подгоревшим чайником и засохшим фикусом на окне. И я хоть и жил в коммуналке только в далеком детстве, но решил покинуть этот оставшийся после нее фикус, спуститься на землю, а точнее, под нее.

Ощущая сходство с тряпичной куклой, надетой на чью-то руку, и ловя себя на мысли, что теперь разучились строить подземные мраморные дворцы, от которых сходил с ума еще старик Хоттабыч, я сверился с планом Борисыча-Паркера. Выходило, что я должен идти прямо в тоннель, за железную дверь, ограждавшую крохотный бетонный порожек, что неверно нависал в темноте над черными мазутными путями. Куда ведут эти пути, зачем здесь порожек? Неведомо. Но я превращаюсь в явного шпиона, высматривая возможное убежище в будущей термоядерной войне. Слава Богу, она, наверное, заперта, эта железная дверь, и мое приключение благополучно окончится, так и не начавшись.

Трогаю ее рукой... Дверь мягко уплывает в утробу тоннеля. Куда смотрит милиция и где они, органы внутренних дел, заведующие кишками и пищеводом нашего славного общества? Нету этих органов, и подчиненные им кишки перемалывают всякую гадость, никак не согласовывая своих действий с вышестоящей организацией.

Меня никто не останавливает, и я ступаю ногой на бетонную приступку. В спину ударяет столб теплого воздуха. Мимо со скрежетом проносится голубой поезд, и я чуть не падаю под его колеса.

Каким-то чудом удерживаю равновесие, схватившись за выступ стены, по которой проходит толстый электрический кабель в резиновой обмотке. Где-то здесь, согласно листочку Борисыча-Паркера должна быть расположена вторая дверь.

Да вот она, под тусклым фонарем, но более цивильная, чем первая, с прозрачным захватанным пальцами окошечком, через которое на меня смотрят чьи-то пытливые буркалы. Доверить ли им жизнь или просто бежать восвояси, прочь от этих глаз, туда, вверх, на поверхность земли?

— Прошу прощения... Я хочу устроиться к вам на работу! — голос мой романтичен и глух, потому что усилен эхом подземного тоннеля.

— Вы по объявлению?

— Ваш адрес мне дал один дирижер.

— Значит, по протекции, — делает вывод голос за железной дверью.

И она открывается, эта таинственная дверь. Что я ожидаю увидеть за ней? Ничего особенного. Несколько пыльных пальм и пиний, шишки от которых валятся тебе под ноги. Ленивое море, отражающее неяркое утреннее солнце, как улыбку Джоконды... Пляж почти пуст, один круглый навес повален в серый песок, другие трепещут и бьют складками под соленым ветром. Здесь должно быть мое место, господа новороски, под этим поваленным тентом, чтобы поспать в тени часок-другой до того, как солнце превратит песок и море в горячую магму.

Но ничего такого я за заветной дверью не нахожу.

Охранником оказывается толстоватый человек неопределенного возраста, похожий на монаха-францисканца, в рабочем халате, напоминающем сутану, перевязанную грубой веревкой. Волосы стрижены под горшок. Глаза, скорее, печальны, чем пытливы. Щетину на подбородке хочется потрогать и поскрести об нее пригоревшую сковородку.

— Идите за мной!

Несмотря на затхлый воздух и отсутствие моря, я немного успокаиваюсь. Что ж, коридор темен и глух, наверху бурчит вода городской канализации, убьют тебя здесь, и никто не хватится, не узнает, где могилка твоя, но все-таки вид охранника как-то сопрягается с именем города, который я посетил более десяти лет назад. Что ж, и первые христиане скрывались в точно таких же катакомбах, и точно такой же охранник в потертой мешковине спрашивал у желающих приобщиться к истине: «Вы по протекции или как?»

А я, кстати, по протекции и горжусь этим.

Идем по коридору и наконец попадаем в неожиданно цивильное помещение со стеклянным потолком, под которым вьются чахлые цветы в плетеных корзинах, оставшиеся здесь, наверное, после какого-нибудь юбилея. За ними угрюмо торчат железобетонные переборки.

— Мелисса? — почему-то спрашиваю я, имея в виду растения.

— Пластмасса, — отвечает мне охранник.

Внизу, через несколько ступенек, — еще более заурядно. Пространство поделено на стеклянные клетки, специально для побитых жизнью сотрудников в светских костюмах, что уставились в мерцающие мониторы, делая вид, что очень заняты. Я начинаю скучать, понимая, что попал то ли в газету, разоблачающую большой капитал и имеющую за это большие деньги, то ли на какую-нибудь товарно-сырьевую биржу, представляющуюся мне точно так же — много компьютеров и мало смысла. Блуждаю взглядом, стараясь зацепиться за что-то более знакомое и, слава Богу, нахожу античный бюст: неизвестный мне воин без рук смотрит незрячими глазами на две деревянные кадки с рассадой.

— Он у вас тоже работал? — спрашиваю без всякой задней мысли.

— Наоборот. Не работал. И за это его лишили конечностей, — отвечает монах.

— Понял. А вы здесь что, шампиньоны выращиваете? — уточняю с тайной надеждой, потому что однажды подсмотрел в телевизоре нечто подобное — сидят чудаки под землей в тоннеле, а мертвенно-бледные грибки приносят им устойчивый доход.

— Человека, который будет с вами беседовать, зовут Анаис, — говорит мне охранник-монах, не отвечая на вопрос.

— А как фамилия?

— Анаис.

— Вы уже это сказали.

— Но я не назвал ее полного имени. Полное имя — Анаис Анаис.

— Я так и думал.

Значит, Анаис Анаис. И это еще не худший вариант, точно вам говорю!

— А бюст из чего сделан, — спрашиваю. — Гипс, мрамор?..

— Из твоих представлений. Что это, по-твоему, гипс или мрамор? — следует мне ответ.

Я решаю промолчать. Мы проходим в стеклянную комнату, похожую на аквариум, но без рыбок. Она, эта комната, возвышается над сотрудниками с мониторами, как сцена над зрительным залом, давая понять, что есть над ними Высший судия. И этим судией оказывается женщина неопределенной национальности и такого же скверного возраста.

Очень короткая стрижка, волосы крашены в соломенный цвет. Худая, ледащая, с голыми руками, на которых отчетливо видны мускулы. Курит. На первый взгляд похожа на старуху. А поглядишь на нее дважды, она уже — цветущая девушка.

В углу кабинета стоит велотренажер. В шкафу видны колбы с заспиртованными рептилиями.

— Он пришел к нам от дирижера! — говорит мой охранник.

— Подожди за дверью, Аввакум!..

Вот тебе на! А на какое другое имя ты мог рассчитывать, Иаков?..

Монах покорно уходит и оставляет нас одних.

— Место вашей последней работы?

Глаза Анаис Анаис подернуты поволокой. Им бы наврать с три короба, этим глазам, но я отчего-то не могу.

— Симфонический оркестр.

— Зарплата?

— Не всегда.

— Но все-таки?

— Около двух тысяч рублей, — говорю я, краснея.

— Возраст? — задает она роковой вопрос.

— Тридцать девять лет, — отвечаю я, не сморгнув.

Неужели поверит?

— Вероисповедание?

— Крещен.

— Компьютером владеете?

— В разумных пределах.

— Сколько хотите зарабатывать?

А вот это уже явно интересно!

— Чтобы прокормить семью. У меня слепая мать и сестра, от которой бьет током.

— Мы будем вам платить не намного больше, — замечает Анаис Анаис бесцветным голосом. — Около трех тысяч. Если вы, конечно, пройдете тестирование. Аввакум! — громко зовет она.

Входит монах, который, очевидно, подслушивал наш разговор у стеклянной двери.

— Проводи его на рабочее место!

— Идите за мной, — говорит проводник.

И я спускаюсь вслед за ним в рабочий зал.

Одна из стеклянных клеток пуста. Аввакум подходит к столику, на котором заметны слой пыли и одна дохлая муха, садится в кресло и щелкает «мышью».

Звучит вяловатый орга́н, искаженный не очень качественными динамиками, как будто голос Бога пропустили через спичечную коробку. На экране монитора возникают карты, но не «рубашкой» с затейливыми узорами, а открытой мастью.

Я начинаю волноваться, потому что в карты не играю и вообще не люблю их с детства.

— Знаете, я, наверное, пойду. Ничего у нас не получится.

— Выберите три карты, — говорит мне Аввакум железным голосом.

— Говорю же, что я не играю!

— Здесь не игра, а профессия.

И весь этот ужас из-за поганых трех тысяч? Куда ты позволил себя втянуть, мальчик?

— Тройка, семерка, туз! — нахожусь я, вспомнив известную оперу.

Аввакум покорно подводит компьютерную стрелку к тройке и щелкает «мышью». Карта исчезает. Вместо нее на электронном экране возникает лестница без перил, уходящая в нарисованное небо. По моей спине отчего-то пробегает подленький холодок.

А «мышь» под рукой Аввакума щелкает еще раз, теперь по семерке. Из компьютера вылезает дерево с пышной кроной, в середине которой висит желудь величиною с яблоко.

— Это дуб, — говорю, — или ясень?

— Ваш вопрос не имеет смысла...

И монах наконец раскрывает передо мною туз. Внутри него оказывается пирамида с обшарпанными ступенями. Наверное, миллионы людей ходили по ней туда-сюда, покуда ЮНЕСКО не обнесло ее колючей проволокой и не выставило кордон международной охраны.

— Назовите одно понятие, которое символизируют эти три разных объекта.

— Не понял, — тяну я время, чувствуя свой полный крах, — Может быть, понятие, которое объединяет эти три разных объекта?

— Это одно и то же.

Говорить мне более нечего. Я начинаю смотреть по сторонам и вдруг замечаю в соседней стеклянной клетке нечто знакомое. Хотя и вряд ли приятное.

— Сосредоточьтесь. Все очень просто. Лестница, дерево, пирамида!

Точно. Так и есть! В пластмассовой камере напротив сидит Мирабелла. Глаза ее прикрыты опухшими веками, на ушах, как обычно, надеты наушники. Компьютерный монитор отбрасывает на ее лицо химерическое мерцание. И мне кажется, что по одутловатым щекам девочки, точнее, моей возможной супруги пробегает заяц из мультика «Ну, погоди!»

— А черт его знает!

— В каком смысле?

— В том смысле, что ничего в голову не лезет. Дерево, лестница... Может быть, высота? Высота их объединяет? Неприступность? Небо? Что еще?

Я встаю со своего не очень удобного стула и застегиваю на гремучую молнию китайскую куртку. Устроили здесь, понимаешь, «Что? Где? Когда?», а денег платить не хотят.

— Пошел я. Извините. Счастливо оставаться.

— Подумайте и сообщите свое решение. Не позднее завтрашнего дня.

Аввакум щелкает «мышью». Три загадочных объекта уходят в карты, орга́н высыхает, как пролитая ртуть, и монитор разочарованно гаснет, как пьяный разговор под утро.

Мой монах столь любезен, что я не имею права уйти отсюда, не сказав ему гадости, — большего он не заслужил.

— А есть у вас мощи, в ваших катакомбах? — спрашиваю на голубом глазу.

— Извините, не понял.

— Ну, если это римские катакомбы, то должны быть мощи. Гонимых за правду. И почивших, так сказать, здесь же, в офисе. Причем мощи с целительными свойствами. Сертифицированными и подтвержденными специально обученными людьми. Разве не так?

Я обычно хамлю незнакомым людям, когда чувствую, что дело срывается. А на следующий день весь переворачиваюсь внутренне и рыдаю в тоске от своих же слов.

— У нас есть живые мощи. Но об этом нельзя говорить вслух!

И Аввакум прикладывает указательный палец к своим губам.

3

Я не люблю фантазий, и в этом мое уязвимое место. Точнее, я любил их в далеком детстве, когда эмалированная ванная с душем казалась домашним слоном, а под газовой плитой находился лаз на тот свет. Прошлая жизнь была вполне реалистичной, и романтизм нужно было высасывать из пальца, противопоставляя месткому, фабкому, наркому, начдиву, комчванству и просто затюканной жизнью кастелянше нечто светлое, например пауков на человеческих ногах, марсиан с проседью и говорящую голову профессора Доуэля на научном столе. Кстати, в детском саду я был лучшим рассказчиком, и воспитательница мама Вера доверяла мне умиротворять всю группу перед «тихим часом», который начинался после обеда в три часа дня. Ребята собирались около моей койки, и я врал им напропалую, в основном про то, какой интересный зарубежный фильм я посмотрел по случаю. Тогда в нашем прокате было лишь кино Монголии, степняки делали, кажется, один фильм в год про чабанов, и он сразу же попадал на наши экраны. Какая-нибудь Венгрия казалась скромным сюрпризом, а уж если вдруг в кинотеатрах появлялась Америка, искалеченная цензурой и рассказывающая про жизнь обездоленных негров, то это уже был настоящий прорыв. А я врал перед «тихим часом» про героев, носящихся по воздуху и ходящих по воде, про красивых женщин, которые ныне обегают меня стороной, про жизнь, казавшуюся чудом, и про смерть, за которой следует воскрешение. Воспитательница мама Вера сказала тогда же моей настоящей маме, что Яшенька скорее всего станет крупным писателем. Но я не стал, сольфеджио не позволило.

И, покинув геркулесовое лоно детского сада, я постепенно сделался реалис-

том, то есть в моем последующем презрении к досужему вымыслу выразилась, как я думаю, простая привычка к жизни, привыкание к обстоятельствам, в которые мы все попали на этой земле не по своей, надо сказать, воле. Я понял, что тайна есть только одна, непостижимая и зловещая, — это близкий тебе человек. Именно в нем таятся атомные взрывы и невидимые ловушки, в которых можно пропасть ни за грош. А кастелянша, завхоз и прочие *деИнгатесы*... что ж, и с ними можно ощущать себя достаточно комфортно, не углубляясь и не допытываясь у того же завхоза, правда ли, что его, завхоза, на самом деле не существует, а есть лишь непроницаемая вещь в себе, которая и прикинулась зачем-то грубым неотесанным мужиком.

«Не Кафка, а банька с пауками, которая и есть бессмертие по Достоевскому, — так я ответил самому себе на вызов, брошенный мне подземельем. — Относится к этому миру нужно зауряднее, скучнее и спокойнее! И вообще, не дергайся, Иаков! Что, собственно говоря, произошло в подземке? Да ничего. Задали тебе, приятель, психологический тест, а ты нахамил в отместку, чувствуя свою полную несостоятельность... Ну и все. Цыц тебе! Забудься сном!»

В Москве опять шел дождь. Я спешил домой, переживая приключение, подкравшееся ко мне на «Римской». Навстречу мне двигались фантастические люди, опровергая мои же собственные соображения о скуке и привыкании к обстоятельствам. Приглядываясь к прохожим, я находил, что у них шея почему-то стала шире головы. Она превратилась в выю, а что это за выя, из какого языка и точно ли она растет из головы или голова растет из нее? И нос стал шире, то есть расплылся настолько, что грозил перекрыть собою все пространство от одного уха до другого. Я вдруг обмер от мысли, что имею дело с новым генетическим типом. Проблема была не в нем самом, даже не в носе (по мне, пусть хобот у них растет!), а в той скорости, с какой он, этот новый тип, появился на свет. Еще лет пять назад его не было в помине. Или это твои глаза, Иаков, ничего не видели и не примечали?

Я когда-то читал у одного патентованного брюзги, написавшего об окаянных днях революции, будто в один день после достопамятного выстрела «Авроры» физиономия улицы решительно поменялась, то есть люди, по ней идущие, стали сплошь незнакомыми, неведомыми и дикими, как пришельцы с далекой звезды. Но этого не может быть!.. Ведь новые черты должны накапливаться, передаваясь от одного поколения к другому постепенно, исподволь и медленно. Не могут такие физиологические изменения происходить в одночасье, это ненаучно, не жизненно! Но навстречу мне шли выи, холки, шифоньеры, и это был неоспоримый факт.

И тогда я решил не трогать фантазии и не критиковать вымысел за его внутреннюю несостоятельность. Может, он в чем-то и прав.

4

Озябшая Инга была завернута в ватное одеяло. Она, наверное, недавно пришла с работы, вымокла и устала, но тем не менее мне показалось, что наволочка дымится от энергии ее сухопарого тела, лишенного избытка плоти и живущего одной психической силой. Папироса «Беломор», зажатая в сухих губах, тоже дымилась. И я не нашел ничего лучше, как обнять сестру со спины и погреться об нее, потому что тоже слегка промок под дождем.

— Как прошел твой день?

Это я ее спрашиваю, а Инга только пускает дым в потолок.

— Я, кажется, нашел работу, но не смог пройти тестирование. Какая-то странная контора.

— Креативный дизайн?

Глаза у сестрицы напоминают пуговицы, устремленные в невидимую для посторонних точку.

— Вроде того. А ты откуда знаешь?

Инга молчит. Я вытаскиваю у нее изо рта папиросу и тушу ее о кресло.

— Как ты думаешь, какой общий смысл у лестницы, дерева и пирамиды?

Спрашиваю об этом ничего не значащим тоном, чтоб она не догадалась, насколько мне это важно.

— Электричество? — предполагает сестра после паузы.

— Навряд ли.

— А ты не знаешь, есть ли в продаже переносные громоотводы?

Голос Инги наконец-то становится осмысленным.

— Не слышал.

— Но они обязательно должны быть! Ведь теоретически это возможно?

— Теоретически, наверное, да...

— А ты мог бы его сделать сам? Переносной и не очень тяжелый? Интимный громоотвод?

— Никогда, — отрезаю я. — Ты же знаешь мою техническую бездарность.

Это мои счастливые минуты, которые ассоциируются с настоящей семьей и с тем, что должен представлять из себя домашний очаг. Сидеть рядом с сестрой и травить баланду, не слишком вдумываясь в значение слов.

Но здесь слышится скрип колес. В комнату на кресле-каталке въезжает мать и начинает к чему-то принюхиваться. Голова ее замотана мохеровой кофтой, которую давным-давно привезла ей солистка ансамбля «Березка» по имени Нюра из далекой и запретной тогда Канады.

— Ингуша, кто это?

Ну вот опять!

— Это сын твой, Иаков.

— Разве? — Она снова втягивает воздух в ноздри. — Нет, это не Иаков!

Сестра, не говоря ни слова, закатывает кресло вместе с матерью в спальню. Там слышатся какое-то движение и приглушенный спор, в котором я не различаю ни слова.

Инга выходит из спальни уже без внутреннего оцепенения, заставлявшего ее быть такой красивой.

— Нужно спросить Мирабеллу про эту контору, — отвечаю я вслух своим мыслям. — Я, пожалуй, пойду.

И здесь сестра взрывается.

— Какого черта?! Какого черта ты все время оставляешь меня одну? Это я должна идти к Мирабелле, а не ты! Я!

— Не выдумывай, ты должна сидеть с матерью!

— Я и так просидела почти всю свою жизнь! А теперь — шиш вам! Не получится!

Она умеет быть очень жестокой, моя сестра. Хотя жестокость ли это — держать дубликат ключей у соседей? Скорее, предусмотрительность.

— Пойдем!

И Инга насильно выталкивает меня за дверь, накинув на свои плечи короткое пальтишко, которое она таскает на себе уже лет десять.

— Почему у твоей невесты такое странное имя? Мирабелла?

— Моя невеста не Мирабелла. Моя невеста Алина... Впрочем, я сам не знаю, кто моя невеста!

Мы проходим двор и через арку выбираемся на горбатую улицу, по которой до сих пор бродит заблудившийся трамвай, ожидая собственного сокращения и окончательной перестройки жизни на целесообразный лад.. Над нами ясное небо без облаков. Но откуда-то все-таки сверху начинает капать дождь.

Инга испуганно впивается мне в локоть и несется лошадиным галопом по улице, оступаясь, гремя каблуками.

5

Есть люди, которые обожают попадать в щекотливые ситуации. Более того, если они живут спокойно, независимо и не позволяют близким вертеть собой, то им в итоге становится ужасно скучно и они сами засунут себя в такую грязь, из которой не выбраться без рукоприкладства и нервного срыва. Такой человек — я. Когда мною не крутят, не понукают и не вытирают об меня ноги, я чувствую тоску

и собственную ненужность. Я раньше не понимал альпинистов, ползущих в горы. Мне казалось, что они идут за красотами, но потом я понял, что они ходят за собственной смертью. А это уже интересно и достойно уважения. Сейчас я и был альпинистом. То есть перся с сестрою к Алине за моральной гибелью, зная, что Инга, скорее всего, закатит там небольшой дебош со змеиной улыбкой и теплым душевным голосом, чтобы навсегда отвадить меня от этого дома. А ведь можно еще свернуть, бежать, послать Ингу ко всем святым, прыгнуть в первый попавшийся троллейбус и накрыться им, как шапкой-невидимкой. Но разве можно упустить шанс, чтобы растоптать самого себя? Я бы себе этого никогда не простил.

Алина открыла нам дверь все в том же халатике, не претендующем на серьезный тон.

Увидела Ингу и выдавила из себя лишь один таинственный звук:

— О-о!

— Это Инга, — говорю. — Моя сестра. Познакомься.

— О-о! — снова говорит Алина, сложив губы баранкой.

И наконец выдает самым восторженным голосом:

— О-о! Вы такая эффектная!

И протягивает руку — несчастная жертва собственных представлений.

Инга отдает ей перчатки, но руку не пожимает. И это уже увертюра, в которой слышатся гнусавые флейты и глумливый, готовый на все барабан. Я инстинктивно втягиваю голову в плечи.

— Она боится, что тебя ударит током. От нее всегда бьет, — стараюсь я оправдать действия сестренки.

— О-о! — опять восхищенно испускает воздух Алина. — Это же начало века, начало века! Она — во всем черном!

— Ну и что? — говорю я. — Сейчас и есть — начало века.

— Да не этого, не этого! — кричит отставной филолог. — Вы — как Зинаида Гиппиус. Или как императрица Екатерина Великая! От той тоже все время било током... Мирабелла, девочка моя! — зовет она. — Иди к нам! Погляди, кто пришел!

Но девочка, тяжелая, как фугасный снаряд, не выходит и не появляется.

— Вы посидите, а я сейчас приготовлю чай!

Алина бежит на кухню, по дороге сшибая мешающие ей вещи — вешалку, табуретку и, кажется, стол с оставленной на нем посудой.

Инга смотрит себе под ноги, и удовлетворенная садистическая гримаса искажает ее возвышенное чело.

— Я так и знала. Зачем ей столько щенков?

— Она продает их любителям ценных пород.

— Она продает их китайским поварам. Чтобы те готовили их в ресторанах!

Алина тем временем вкатывает в комнату передвижной столик, на котором стоят дымящиеся чашки с мутным кипятком.

— У меня только «Липтон». Это ничего? В пакетиках, это ничего, вы такое пьете?

Ишь, как забегала. Щеки стали яблочными, и не «антоновкой», а «богатырем» расцвели, «славой победителей» зарделись! Когда я приходил к ней один, со щеками была совсем другая история — школьная промокашка, и ничего боле.

Я кладу прозрачный мешочек в предложенную мне чашку, а Инга вообще не пьет, просто неподвижно смотрит в глубину девственно мутного кипятка.

Ее молчание становится непереносимым. И я спрашиваю Алину, чтобы хоть как-нибудь сгладить нарастающую, словно снежный ком, неловкость:

— Ты не знаешь, существуют ли в природе переносные громоотводы?

— Да, — с готовностью отвечает хозяйка.

— Что «да»?

— Я видела их в Пассаже на прошлой неделе. Только они очень дорогие. Больше ста долларов.

— Ты ничего не путаешь? — спрашиваю я на всякий случай.

— Да нет. Стояли. И никто не брал.

— А как же он устроен, переносной громоотвод?

Я все еще пребываю в сомнении по поводу ее слов.

— Очень просто. Длинный шест. Под ним два колесика. И заземление. Как на автомобиле. Это тебе нужно?

— Нет. Вот ей нужно. И я показываю пальцем на сестру, тихую, как лесное озеро.

— И какого размера? — участливо интересуется Алина.

— А там что, разные есть? — осведомляюсь я с подозрением.

— По-моему, да.

И здесь мое терпение лопается.

— Чепуха какая-то. Наверное, они плохие. В Китае сделаны, не иначе!

— Вот производство я и не посмотрела.

— Но ведь производство — самое главное!

— Согласна! — И здесь Алина пытается подключить Ингу к нашему разговору. — А вы где работаете?

— В морге, — с удовольствием отвечает сестра.

Я думаю, так говорил Есенин перед мордобитием, когда половой в трактире докладывал ему, что раков нет и не будет: «Не беспокойтесь. Я подожду, когда вы их поймаете!»

— Шутка. В детском саду она работает, а ни в каком не морге! А до этого работала в больнице.

— Это так благородно! Клятва Гиппократа!

И Алина пытается заломить в восторге руки.

— Она не давала клятву Гиппократа. Она училась по сокращенной программе.

— А почему сестра не музыкант? Вы же все — музыканты!

— Когда с матерью случилась болезнь, Инга бросила музыкальную школу.

— Ну пусть она про это сама скажет! Пусть скажет! — умоляет Алина. — Пророните хоть один звук! Хотите, я на колени перед вами встану? За одно лишь слово! Самое незначительное и случайное! И не вам, не вам... а страданию вашему поклонюсь.

И она уже хочет грохнуться перед сестрою на пол, прямо на своих щенков, сделав их них пюре.

— К нам в детский сад привезли одного мальчика, — выдавливает вдруг Инга. — С двумя лицами.

— Как это?

И Алина давится своим чаем.

— Одно лицо — нормальное. А другое — атавистического характера. На затылке.

— Как же он жил, бедняжка?

— Он носил беретик и надвигал его глубоко на лоб.

— Это, наверное, последствия радиации? — тяжело вздыхает Алина.

— Думаю, что это последствия социальных реформ.

— А сколько ему лет, твоему мальчику? — спрашиваю я ревниво.

— Лет сорок, — говорит Инга.

— Бывает, что и до старости всё мальчик. Ведь бывает, да? Правда, бывает? — воркует участливая Алина.

— Нет! — вдруг отрубает сестра.

За столом устанавливается неприличная пауза.

Чувствуя, что час дебоша пробил, я поступаю, как самый обычный дезертир на передовой, когда заградительные отряды в тылу пошли на перекур.

— Ну вы беседуйте, девушки, а я загляну к Мирабелле.

Ретируюсь, включаю третью скорость и без стука въезжаю в комнату к девочке.

Она сидит на кровати с наушниками. Я от возбуждения, порожденного моей стеснительностью, срываю наушники с ее ушей.

— Что это за контора? Я тебя там видел!

— Это не конто-ора, а о-офис... — Она лениво растягивает гласные, будто только что проснулась.

— И много тебе там платят?

— Разве они мно-ого заплатят?

Здесь во мне просыпается совесть. И я говорю ей извиняющимся тоном, как сказал бы нищий своему благодетелю, который забыл подать пятак:

— Ты, должно быть, проходила у них тесты и знаешь. Что за смысл у лестницы, дерева и пирамиды? Вернее, какое значение имеют эти три разных объекта?

— Узна-аем как не фига делать!

Лезет на книжную полку, где стоят филологические труды из прошлых увлечений ее матери — все эти длинные фамилии на «ский» и «баум», внуки которых сидят нынче в фирмах, офисах и консорциумах. Берет с полки книгу с мудреным названием «Язык: функции, элементы, уровни» и некоторое время с ленцой листает ее.

Вдруг показывает мне рисунок — на нем изображены искомые мною предметы: лестница, дерево, пирамида.

— Это три символа иерархии.

— Так... — обреченно говорю я. — И всё?

— По-очти. Но есть еще и четвертый.

— Какой?

— Зиккурат.

— А это еще что?

— Узна-аем как не фига делать.

И Мирабелла снова листает свой фолиант.

— «Зиккурат — культовое сооружение I тыс. до нашей эры в Аккаде. Башня из поставленных друг на друга параллелепипедов или усеченных пирамид (от 3-х до 7-ми). Террасы разного цвета. Главным образом, черного, белого, красного. Соединялись лестницами или пандусами. Сохранились в Ираке в древних городах Борсиппе, Дур-Шаррукине, Вавилоне. Зиккурат Этеменанки — так называемая Вавилонская башня (середина VII века до нашей эры)...» Всё.

Она закрывает книгу и снова берется за свои наушники.

— Ты не могла бы мне это выписать на бумажку? — прошу я, не в силах переварить информацию.

— Не бу-уду. Тебе на-адо, ты и выписывай.

— Ладно. Постараюсь запомнить, — я чувствую равнодушие и подступившую, словно рвота, сонливость. — А правда, что ты до сих пор в родовой плаценте?

Мирабелла брезгливо передергивает плечами и отворачивается к стене. Я хочу потрогать ее плечо рукой, но, подавив неприличное любопытство, возвращаюсь в гостиную.

А там атмосфера изменилась кардинальным образом — Инга и Алина сидят рядом, пододвинув стулья, и, словно на выпускном школьном балу, мирно беседуют друг с другом. Я замечаю, как Алина гладит руку сестре, но, почувствовав соглядатая, тут же отдергивает ее. То ли тема громоотвода их сблизила, то ли мальчик с двойным лицом примирил.

— Мы, кажется, засиделись, — говорю. — Нам пора идти домой.

— Нет, нет... Еще слишком рано! У тебя такая приятная сестра!

А Инга вдруг брякает с присущей ей решимостью:

— Я никуда отсюда не пойду!

И с вызовом смотрит на меня, как партизан на допросе.

— В самом деле, оставайтесь! Ложитесь на диване, а я буду у Мирабеллы. Или на полу лягу!

— Ты это серьезно? — спрашиваю я, прерывая верещание Алины.

— Совершенно! — подтверждает моя сестра.

— Ты будешь здесь гонять чаи, а мне сидеть с больной матерью?

— Именно, — говорит Инга. — И пусть тебе это послужит хорошим уроком.

— Ну, тогда я ухожу!

Ярость подкатывает к моему горлу, ярость, смешанная с ревностью.

Кручу пальцем у своего виска и покидаю знакомую квартиру. Как я надеюсь, надолго.

Люди почти всегда дружат против кого-то. И отсутствие доверительной страст-

ной дружбы доказывает, наверное, что у человека не осталось ни одного врага — он совершенно одинок и никому не нужен.

Глава шестая. Об изящных искусствах

1

Когда ты спускаешься по эскалатору вниз, подпираемый сзади и спереди такими же осоловелыми, невоспрянувшими от сна соотечественниками, и не можешь даже упасть (умрешь, а будешь стоять на ногах, потому что некуда падать), тогда время и место теряют власть над тобой. Ты существуешь, подобно ангелу, в сладком инобытии, в невесомости, спишь и не спишь одновременно, и тысячи посторонних душ проходят сквозь твое пальто и свитер, оставляя внутри еле различимые тени, и все мы — братья, и все связаны одной повинностью — ехать в город и класть на его капище десять часов полуразумной и неповторимой жизни.

Я люблю эти ранние часы в московском метро, эти опухшие, спящие на ходу лица, среди которых нет ни одного тунеядца и ни одного удачника, потому что удачники встают позже и пробираются в утробу города на персональном автотранспорте, застревая в пробках и не видя друг друга из-за тонированных автомобильных стекол. Я в невесомости и в пограничном состоянии полусна спускаюсь на эскалаторе в обустроенный наскоро каменный слой земли.

В голове моей проносятся смутные воспоминания о вчерашнем вечере, о том, как я оставил сестру у Алины, а сам явился в дом, в котором оказался посторонним. Мать снова сделала вид, что не узнает меня. Но я воспринял это как должное лишь тогда, когда она закричала: «Не мой ребенок! Не мой!», я потребовал уточнения: «Почему немой? Я — говорящий!», на что мама лишь хмыкнула и отъехала на своей каталке к себе в комнату. Человек ко всему привыкает, даже к сумасшествию, тем более если оно сильно смахивает на лицедейство. Мне все хотят доказать, что я — предатель. Но пусть тогда уточнят, что я предаю и чем отступаю. Тем, что устраиваюсь на работу в какой-то поганый офис ради своих же близких? «Близкие человека — враги его!» — это ли сказал Великий Человеколюбец перед тем, как быть распятым, или его слова исказили, подправили и подписали?

Эскалатор выплевывает меня под тяжелые люстры. Поддавая кому-то под зад коленкой и чувствуя, что собственный корпус атакован со спины чужой и некстати выскочившей вперед ногой, я двигаюсь по перрону «Римской» в сторону заветной двери. Пропустив вперед поезд, чтобы не быть сбитым, я иду над путями и, кажется, замечаю мутный глаз Аввакума в смотровом окошечке, вырезанном в металле.

— Пустите! Пустите меня к себе! Я догадался!

Дверь, шаркая о бетон, открывается. И монах торжественно замечает, понизив голос:

— Знающий да молчит!

Мы направляемся в стеклянный зал. Я же, находясь в аффектации от предстоящей победы, не могу смолчать и разыграть из себя посвященного.

— Я хотел спросить еще в прошлый раз... Ваш халат очень похож на сутану.

— А что здесь странного?

— Но разве это монастырь?

— Как вы думаете, у такого учреждения, как наше, есть устав? — отвечает он вопросом на вопрос.

— Думаю, что да, — бормочу я, подозревая ловушку.

— Распорядок и дисциплина?

— Наверное.

— Высшие цели?

— Как пить дать.

— Чудо и тайна?

Аввакум замедляет шаг.

— Да!.. Тысячу раз да!..

— Тогда чем же мы отличаемся от монастыря?

Стеклянный кабинет надвигается на нас, как мираж. Аввакум открывает полупрозрачную дверь и пропускает меня вперед.

Начальница сидит за столом и лихорадочно пьет кофе, просматривая ворох неаппетитных бумаг. Поднимает глаза на нас, убогих и сирых, а в зрачках — муть, тоска и сигаретный дым.

— Он догадался, — говорит Аввакум бесцветным тоном.

Я не люблю, когда обо мне говорят в третьем лице. Будто я умер и лежу на столе подобно остывшему блюду. Поэтому наглею и перехожу в наступление.

— Почему мне не сказали, что должна быть еще четвертая карта?

— Четвертая? — повторяет госпожа Анаис Анаис, кажется, не соображая, о чем идет речь.

— Зиккурат! — выпаливаю я, как артиллерист кричит свое грозное: «Огонь!», и противник впереди оседает подобно подтаявшему сугробу.

В комнате возникает тревожная пауза.

— Вы приняты на работу, — произносит начальница после короткого раздумья. — Аввакум! Посвяти нового сотрудника в его обязанности!

Монах берет меня за локоть, и вместе мы выходим из стеклянной комнаты. В компьютерном зале он сажает меня за пустой столик, и мне кажется, что я буду теперь прикован к монитору тяжелой железной цепью с амбарным замком. Напротив меня — пустая клетка, в которой совсем недавно коротала свои юные дни цветущая Мирабелла.

— А где девица?

— Не понял, — говорит Аввакум.

— Здесь у вас работала одна такая... толстая девушка.

— Освобождена.

— В каком смысле?

— В том, что ей предоставлена полная духовная свобода... Ваш сайт — «ввв.энтомофаг.ком», — переходит Аввакум к объяснению моей профессиональной деятельности. — Открываете и переводите. Строчка за строчкой. И набиваете перевод в компьютер.

— Но я не знаю иностранного! — выдыхаю я с ужасом.

— А словарь на что?

И Аввакум бьет ногтем по толстой растрепанной книге, лежащей на столике.

— Энто.. — пытаюсь я повторить в прострации.

— Энтомофаг. — Он изящно наклоняется к моему уху и переходит на интимный доверительный тон: — Ты же сам сказал про монастырь. Послушание!.. Послушание — прежде всего!

Я чувствую душный запах его подмышек.

— И еще одно. Ты спрашивал что-то про живые мощи?

Я киваю головой, хотя и забыл, что имел в виду.

— Только не вздумай за ней ухаживать, — шепчет он. — Это небезопасно.

— За кем ухаживать? — тяжело соображаю я. — За Мирабеллой?

— За живыми мощами!..

Я делаю вид, что догадываюсь, кого он имеет в виду.

— Понимаю. Устав? Монастырские стены?

Аввакум, не отвечая, уходит.

Я беспомощно оглядываюсь по сторонам.

Немногочисленные сотрудники заняты своим неподъемным делом и глядят, как в зеркала, в мерцающие мониторы.

Откуда-то сбоку несется грохот проходящего поезда, слегка заглушенный здешним пластиком.

И тут я замечаю Борисыча-Паркера. Он одет в потертый халатик и возится с каким-то потухшим компьютером, очевидно, производя его починку. Я радуюсь, словно дитя, как радуется какой-нибудь астронавт на чужой планете, внезапно обнаружив среди остатков непонятных культур маникюрные ножницы. Машу рукой, корчу рожи, пытаясь обратить внимание Борисыча на себя. Но Паркер непреклонен и строг, он даже не смотрит в мою сторону. И тогда я решаюсь залезть в свой сайт, чтобы выяснить, какую кровавую работу мне придется делать.

Я не очень люблю компьютеры, точнее, отношусь к ним с неявным презрением, как большинство людей моего поколения. Это молодые ловят кайф от быстроменяющихся знаков, не имея времени понять и осмыслить, что же за ними скрывается. У меня же с компьютером свой паритет — я его не трогаю, и он меня не душит. То есть он обидел меня всего лишь раз, в Великий пост, когда я впервые решил не есть копченой колбасы. Было это у Алины. Незадолго до Страстной седмицы. Я набивал на клавиатуре какой-то текст без всякой цели, просто так, развлекаясь, ибо электроника была для меня в новинку. И вдруг по экрану поползли немыслимые знаки, напоминающие периметр, каким мы в школе обводили на доске всякие ненужные фигуры. Точка-тире, точка-тире, несколько клиньев и прочая дичь. Я расстроился, испугался, полез в холодильник и откусил с горя «Преображенской», этакий жирненький, отдающий перцем и специями кусочек. Сразу после этого таинственные знаки исчезли с монитора, и компьютер заработал, как полагается посредственности, без блеска, но и без явных провалов. Тогда же я понял не только то, что оскоромился, но и то, что внутри белого ящика кто-то сидит, не целый черт, но его частица, глумливая временами и бесполезная в целом, во всяком случае, для меня. Однако теперь мои прошлые греховные упражнения неожиданно пригодились.

Поражаясь собственной сноровке, я довольно просто вхожу в Интернет и набираю на клавиатуре указанного мне энтомофага.

На экране возникает гигантская божья коровка, а под ней — цветистая вязь, по-видимому, арабская. Я понимаю, что пропал, и начинаю вертеться в поисках «Преображенской» колбасы, но ее как на грех не оказывается рядом.

И здесь я чувствую на своих плечах чьи-то заботливые руки. Поднимаю голову — за спиной стоит Борисыч-Паркер.

— Есть! — шепчет он, заглядывая в экран моего монитора. — Отличное начало!

Отходит, незаметно оставив на столе аккуратно сложенную записочку, на которой выведено дорогим импортным пером: «Музей изящных искусств. Зал номер 1».

2

Я приближаюсь к своей квартире и вижу, что мои немногочисленные вещи свалены у двери безобразной кучей. Тут же стоит прислоненная к стене сложенная раскладушка.

— Вот ты и пропал, братец! — говорит мне в ухо чей-то голос. — Придется извиняться, чтоб в дом пустили!

— Да не за что мне извиняться! — отвечаю я сам себе. — За что же, в самом деле? За то, что я — офисный работник в художественной среде?

— А я бы извинился, — подсказывает мне тот же внутренний голос. — На всякий случай. Мало ли чего...

— Не буду! — отрезаю я и жму на кнопку звонка.

Дверь открывает цветущая Инга. Я давно не видел ее такой — шиповник наконец-то раскрылся и стал похож на розу.

— У нас что, ремонт? — спрашиваю по возможности спокойно.

— У нас — помутнение, — радостно объясняет мне сестра.

— Конкретно у тебя — помутнение?

— У меня, — соглашается она. — Но вообще-то у мамы.

— Опять глаза?

— Нет. Но ее лучше не беспокоить.

И здесь я слышу приглушенный женский голос, несущийся из глубины нашего алькова:

— Не мой ребенок!.. Не мой!..

— Вот видишь! — говорит Инга. — Я же предупреждала.

— И что ты предлагаешь? Сделать эвтаназию?

— Маме?!

— Нам всем.

— Это нужно обдумать, — почти соглашается сестра. — Но пока я предлагаю тебе переночевать у друзей.

— У меня нет друзей, кроме тебя.

— Тогда тем более, поживи рядом с дверью. Хочешь, я тебе борщ сварю?

И Инга улыбается своим тайным невысказанным мыслям.

— А ты с чего такая улыбчивая? В лотерею выиграла?

— Ни с чего. Просто на душе легко и покойно.

— Это из-за Алины! — высказываю я ужасную догадку.

— При чем здесь Алина? — говорит Инга, покраснев.

— Вы меня в гроб вгоните, черт бы вас всех побрал! Куда же мне теперь идти?!

— Переночуй здесь хотя бы одну ночь. А там видно будет!

Ну что с ними делать, как вразумить? Одна счастлива от обретенной любви, другая озарена светлой мыслью, что я — не ее ребенок... Впрочем, по сравнению с вязью энтомофага все это не имеет особого значения.

Я берусь за раскладушку и открываю ее, как книгу. Странно. Странно все.

— Что странно? — кричит откуда-то сестра, прочтя мою последнюю мысль. — Если у одинокого человека появился друг, это странно?

— Ладно, ладно, — говорю я. — Успокойся!

Сажусь на раскладушку и берусь руками за голову... Нет, ничего. Голова на месте.

— Кстати, ты не знаешь, что находится в зале номер один в Музее изящных искусств?

— В Пушкинском, что ли?

— Ну да. Наверное.

— Знаю. Изящные искусства. Рембрандт. Или Леонардо да Винчи.

— И они, наверное, тоже работали на «Римской»?

— Что? — не понимает Инга.

— Ничего. В том смысле, что ничего не понятно.

— Борщ уже теплый! — докладывает сестра.

Я ложусь на раскладушку, прислушиваясь к тишине дома. Когда я раньше уезжал куда-нибудь из Москвы, то, возвратившись, находил все это славным — ароматы подгоревшего лука и тяжелый смрад гнилой картошки из мусоропровода, скрипение старого лифта и однообразный гул моторов с улицы. Потом все это надоедало и даже вводило в бешенство, особо когда голова не на месте и невозможность заснуть покрывает тело противной липкой испариной. И только сейчас, находясь под собственной дверью и не в силах переступить порог, я понимаю, насколько это важно — чувствовать, что ты не один в этом мире. А ты действительно не один, покуда сосед долбит что-то своим молотком и неопрятные подростки матерятся где-то внизу, пуская из молодых легких дешевый забористый дым.

Открывается соседняя дверь. В холл выходит человек в тренировочных штанах и майке без рукавов. Седоватая шерсть, как пена, укрывает его грудь и не дает озябнуть в самых непростых обстоятельствах. На руке пониже плеча синеет татуировка «Иван (Вано) 1950». Он опускается на раскладушку рядом со мной и протягивает початую пачку из грубой бумаги. Где они берут нынче такие допотопные папиросы в наше лакированное, подрумяненное время?

— Курни!

— Спасибо, я не курю.

— А ты все равно курни.

— Нет, не буду.

— Ну ты же курил?

— Вы меня с кем-то путаете.

— Тогда я курну, не обессудь.

Он чиркает спичкой и выдыхает мне в глаза тошнотворное облако. Задумывается. Пускает лоб волною. На щеках проступают желваки. Я бы хотел иметь именно такие, твердые, неуступчивые и брутальные, о которые разбивается пена гремучего женского гнева.

— Сидим?

— Сидим, — отвечаю. — И сидеть будем.

— Я давно хотел у тебя спросить: ты что, валек?

— В каком смысле?

— Не будь вальком, — говорит Иван, он же Вано. — Я бы отравил старую стерву!

— Она мне мать! — напоминаю я робко.

Сосед вытаскивает из тренировочных штанов связку ключей.

— Возьми. Хотя бы войдешь в свой дом, когда захочешь.

Это он вовремя напомнил. А я и забыл, что у Ивана хранится дубликат наших ключей, так, на всякий случай, если матери в отсутствие людей станет совсем плохо.

— Ну, как знаешь. Курни!

И Иван-Вано снова протягивает мне пачку.

— Не курю, — опять напоминаю я и, чтобы сбить его пластинку, спрашиваю: — Завтра какой день?

— Выходной. Суббота.

— Ну да, суббота, — повторяю я своим. — Самое время для Музея изящных искусств.

И здесь Ингуша выносит из квартиры тарелку борща, в котором плавает бледная сосиска.

— Это мне? — говорит Вано. — Спасибо.

Берет из ее рук дымящуюся жижу и начинает жадно хлебать.

— Моя-то ничего не варит! Покупаю мойву в томате, батон и всё.

Я ложусь на свою раскладушку ничком. Слышу, как из-за двери слышится увертюра из ненавистной мне «Иоланты».

— И я хочу спросить у тебя кое-что...

— Спрашивай, — разрешает сосед.

— Ты Иван или все-таки Вано?

Пауза. Слышно, как кто-то наверху бьет ногой по железной двери лифта.

— Я — одинокий странник, — говорит сосед.

Вымакивает остатки борща корочкой черного хлеба и отправляет себе в рот.

3

В этом музее я бывал пару раз с сестрой и потом долго мучился юношеской неврастенией, потому что всадник из большого зала снился по ночам и бил беззвучно копытом. Пусть Третьяковка просто утомляла, но зато от нее оставался в памяти «Христос в пустыне», после которого хотелось плакать и твердить себе под нос: «Все пропало, все бесполезно!.. Никуда не ходи! Съедят!..» От Пушкинского же с детства на меня шел один беспробудный мрак. Тот же Давид казался чудовищем, а от осколков греческих портиков веяло опасной мистической плесенью. Тогда еще Райкин выступал по телевизору с популярной миниатюрой «В греческом зале, в греческом зале!», и я, не в силах уловить юмора, спросил както у матери: «А что там у них в греческом зале? Отчего весь сыр-бор?» «Не пугайся, там сплошные копии!» — утешила меня Долорес Евгеньевна. И все встало на свои места. Раз уж я находился в музее копий и отражений, то и скепсис мой был оправдан, потому что двойник — вещь опасная, ибо он всегда хочет встать на место оригинала. К примеру, черт. Кроме того, меня всегда волновал вопрос: «А где же Пушкин?» Но Пушкина здесь никто не видел, однако музей назвали его именем. Что и настораживало.

Поэтому я шел теперь на Волхонку с неприятным комком в душе даже не из-за наводки Борисыча, а из-за проклятого вопроса про Пушкина и про изящное: «А почему все-таки Музей изящных искусств? Что они хотят этим сказать, на что намекают, к чему ведут? Разве бывает искусство грубым и заскорузлым, как горячий паяльник?» «А потому так назвали, — отвечал во мне кто-то, старавшийся казаться бодрым и позитивным, — что изящное нынче встретишь только в музее. Его приходится охранять, как в зоопарке, это изящное, ибо народ неизящен, и шея

его стала шире головы. Ладно, ладно, успокойся и не паникуй! Слово и вправду противное. Но зато там есть Моисей с рогом на голове и масса других полезных поучительных экспонатов!»

На ветру трепетала какая-то матерчатая растяжка, на каких раньше рисовали славу очередному партийному съезду, а теперь поместили объявление о продаже элитного жилья. «Пентхаузы на Новослободской! Спешите!» и что-то в этом роде. Я знал лишь один «Пентхауз» — разбитной контрабандный журнальчик, хранившийся у меня в шкафу еще со времен средней школы. «Теперь, по-видимому, живут внутри журналов, — подумал я. — Между страниц. Причем такую жизнь могут позволить себе лишь очень состоятельные люди...»

Истратив на билет всю наличность, которую можно было растянуть на пару дней, я разделся в гардеробе и гордо вступил под высокие своды Пушкинского музея. Длинная лестница и висевшие над ней невразумительные картины не произвели на меня особого впечатления, потому что мой мозг был занят самоистязанием, все время спрашивая подсознание, отчего я не прикинулся студентом и не сэкономил на входном билете несколько десятков рублей. Найдя своего любимого Моисея и полюбовавшись его могучим рогом, я подумал, что поскольку это копия, то в оригинале рога может не быть вообще. Отсмотрев свое, я решился заняться залом, на который мне указала записка Борисыча.

Несколько бесполезных переходов, и меня пронзает наконец искомая молния — зал номер один. Я настораживаюсь, одергиваю на спине пиджачок, который ношу больше десяти лет, и наконец сосредотачиваюсь на изящном.. Передо мною лежит посуда советских времен: дымящаяся фабрика, оттиснутая на дне сероватой тарелки, толстый буржуй, которого колет штыком поджарый, как оловянный солдатик, красноармеец, первый трактор, выезжающий со двора завода... Ни тайн, ни сносок, разъясняющих загадку человеческой жизни, ни философского камня, превращающего навоз в золото. Я начинаю понимать, что Борисыч-Паркер жестоко надо мной посмеялся.

В зале никого. Лишь на стуле сидит аккуратная смотрительница-одуванчик, этакая старушка в букольках, которую хочется затискать до смерти в страстных объятьях, и сонно вяжет.

— Прошу прощения, — говорю, — а раньше что здесь было?

— Выставка советской открытки, — отвечает мне одуванчик, отрываясь от самоистязания спицами.

— И ничего странного?

— В каком смысле?

— Это так, к слову... — стеснительно ретируюсь я, но все же добавляю, подумав: — Может, раньше здесь что-то было, на месте первого зала?

— Какого первого зала?

— Разве это не зал номер один?

— Значит, опять табличка перевернулась! — всплескивает руками бабулька.

Озабоченно подходит к дверям и переворачивает единицу на 180 градусов. Передо мною возникает стрелка, указывающая куда-то на Восток.

— А первый зал... он дальше!

Я никак не комментирую произошедший казус. Просто иду туда, куда указывает мне стрелка, прикинувшаяся единицей.

И вдруг попадаю во внутренность пирамиды. Во всяком случае, мне так кажется.

Каменные плиты. Углубления в стене. Подозрительный, готовый на все саркофаг. Какой-то языческий бог с собачьей мордой нагло смеется надо мной и скалит клыки. Кругом — мрак и пыль, но коллекционный мрак и раритетная пыль, то есть в культурном смысле значимая.

Какой-то гражданин, увидев меня, вбежавшего, вернее, влипнувшего в безнадежную эпоху жречества и посвященных, в ужасе шарахается прочь. Общий мрак слегка развеивают несколько икон византийского письма — их зачем-то повесили прямо над саркофагом...

— Это номер один? — спрашиваю я у пустоты возбужденно.

— Один. Один... Я всегда один!

Позади меня стоит старичок смотритель с обритым наголо черепом. В чертах его загорелого лица мне чудится что-то восточное.

— А указательная стрелка не могла случайно перевернуться? — допытываюсь я, памятуя о недавнем печальном опыте.

— Исключено. Для этого есть несколько степеней мистической защиты.

— Какой еще защиты?

— Гвозди, — смиренно отвечает старик на мою грубость.

— Ладно! — говорю я, пытаясь успокоиться. — Ладно! — Озираюсь и снова встречаюсь с невидящими глазами собачьего бога. — Это что? — говорю на всякий случай. — Инопланетяне?

— Извините, молодой человек, но вы насмотрелись телевидения. Перед теми, кто сделал это, любой инопланетянин — просто мелкая сошка. И завалящая шелупонь. Да-с, шелупонь!

— Шелупонь? Возможно, — повторяю я нервно, потому что весь нахожусь на взводе. — А иконы зачем здесь повесили?

— Для смирения богов, — уходит старичок от подробного ответа.

— А эта? — наконец я решаюсь спросить о самом главном. — Эта цела?

Подхожу к саркофагу и даже трогаю его рукой.

— Вы имеете в виду мумию? — вздыхает смотритель. — Мумия пропала. Мы ее меняли в свое время на Тутанхамона. Помните, привозили оного в Москву? А потом начали вояжировать по другим городам и весям, чтобы вся матушка Русь поклонилась и одумалась. Успех был необычайный! Сокрушающий все плотины успех! — Он наклоняется к моему уху. — У мумии женились. Находили потерянных родственников И несколько исцелений тоже было!

— Ну ладно вам! — кричу я. — Не хочу ничего слушать! Я тогда маленький был!

— Мы за Тутанхамона отдали свою мумию. По культурному обмену. А ее нам обратно не вернули. Говорят, пропала где-то в Голландии. Украли, что ли.

— Ну и Тутанхамона не надо было отдавать! — замечаю я в раздражении. — Может, была одна мумия на весь Советский Союз, и та пала жертвой разрядки и мирного сосуществования!

— Невозможно, — говорит старик. — Если бы мы не вернули назад Тутанхамона, американцы начали бы с нами войну!

— Да не начали, — возражаю я. — Испугались бы!

— Учтите, что обмен был неравноценный. Тутанхамон ведь царь! А наша мумия — всего лишь вельможа из Аккады. Мелкая сошка. Заурядная дичь.

— И ничего от нее не осталось? — спрашиваю я с непонятной тревогой.

Резануло меня слово «Аккада». Но не вспомнил я, где мог его слышать.

— Остался только кусок древней ткани.

Старик берет меня за руку и подводит к застекленному стенду. Там под ярким светом лампы лежит кусок какой-то тряпки, напоминающий грубую марлю.

— А вы бы не могли дать мне эту марлю с собой? — говорю я вдруг, хотя зачем мне она? Палец, что ли, перевязывать?

Смотритель удивленно молчит.

— Извините... это я так. Сдуру.

Мне становится дико от собственной просьбы. И, развернувшись, я бегу прочь из музея, понимая, что встреча с изящным не состоялась. А состоялась, как обычно, околесица с дичью.

И лики святых по-византийскому сурово смотрят мне вслед.

ПИТЕР ГРИНУЭЙ

Золото

Лечение по-русски

У Виктора Штайнбрюкера Маленького была русская бабушка по материнской линии, которая сознательно не говорила по-немецки, чтобы не вступать ни в какие разговоры со своим зятем, Виктором Штайнбрюкером Большим, возничим, написавшим на своем шарабане имя-прозвище. Рекламировать себя таким образом в городе Любеке, где евреев, мягко говоря, недолюбливают, затея сомнительная, чтобы не сказать вульгарная.

— А мне нравится, — возражал он сомневающимся. — К тому же фамилия Штайнбрюкер, Большой или Маленький, вовсе не говорит о том, что ты еврей.

Русская бабушка Штайнбрюкера Маленького, родом из деревни Петросток, что под Минском, в отличие от свого зятя, отличалась скромностью и крестьянской мудростью. Когда у мальчика болела голова, она нагревала на огне свое золотое обручальное кольцо и прикладывала ему ко лбу над правым глазом. Когда он подхватывал простуду, она заворачивала четки в горячую фланель и укутывала ему шею.

В конце февраля 1935 года Виктор простудился, и болезнь быстро перешла в стадию пневмонии. Не сомневаясь, что его заразила лошадь, поджидавшая ездоков на Предмастерштрассе, бабушка в сердцах лягнула в живот старую кобылу. Конечно, она с большим удовольствием лягнула бы своего зятя, но пришлось выместить досаду на его любимой лошади, которую он, в надежде, что она понесет его по воздуху, назвал Пегасом. Кобыла была вороная, и только уши, по странной игре природы, у нее были белые.

Состояние Виктора Маленького не улучшалось. Тогда бабушка собрала все обручальные кольца, какие только были в доме, — свое, дочери, овдовевшей второй дочери, невестки, старой женщины, приехавшей с ней из Петростока, что под Минском, консьержки и ее племянницы. Целый час она кипятила их в моденском уксусе с черным бальзамом, а затем, еще горячими, выложила симметрично на груди Виктора Маленького. Тот заверещал от боли. В это время в дом зашла соседка, украинка, обеспокоенная тем, что в их доме якобы планируются обыски. В результате на груди больного внука появилось восьмое обручальное кольцо.

В полночь, выбив входную дверь, в дом ворвались четверо полицейских и шестеро юношей со свастикой на нарукавных повязках, в руках — два ведра конского навоза и отрубленная лошадиная голова с белыми ушами. Они разбросали по дому конский навоз, а кровоточащую голову водрузили на кухонный стол. Женщин они согнали в уборную, где соседка-украинка упала в обморок, а бабушка застряла в унитазе. Остальные от страха обливались потом. На втором этаже непрошеные гости нашли в постели голого мальчика с горячим фланелевым компрессом на лбу и восемью нагретыми обручальными кольцами на груди, причем разложенными симметрично. Золотые кольца сложили в кожаный кошелек Штайнбрюкера-старшего и унесли. Когда Виктор Большой вернулся домой и нашел запертых в уборной воющих женщин, а на кухонном столе окровавленную лошадиную голову, он решил, что возни-

---

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 2005, № 9, 12, 2006, № 2, 4.

Публикуется по: G r e e n a w a y Peter. Gold. Edition Dis Voir, Paris.
Выражаем благодарность Питеру Гринуэю, а также студии «12А» и Александру Михайлову за безвозмездное предоставление права на публикацию этой книги.

чим ему уже не быть и что пора сваливать на Мадагаскар. Бабушка умерла от сердечного приступа, а ее семилетний внук, Виктор Маленький, которого перестали лечить по рецептам суеверных русских крестьян, взял да и выздоровел.

Украденным кольцам составили компанию принудительные пожертвования уличных прохожих, кожаный кошелек быстро разбух, и все добро перекочевало в секретер эпохи Людовика XV, принадлежавший некоему высокому чиновнику гестапо, чья сестра была замужем за дядей Гейдриха. Пока четыре года этот секретер стоял в роскошной спальне загородного особняка Гейдриха, его супруга держала там все самое ценное: свою крестильную рубашку и платье для первого причастия, пригласительные билеты на свадьбу, обручальное кольцо, первые костюмчики детей, боевые награды мужа, а также документ, удостоверяющий авторство его идеи окончательного решения еврейского вопроса. После убийства Гейдриха в 43-м году секретер в большом деревянном ящике со штампом «Личная собственность» отправили в Баден-Баден, родной город его вдовы. Около года он простоял в гараже, уже с пометкой «Произведения искусства из коллекции Гейдриха». Когда гараж разбомбили, гестаповцы вскрыли ящик и вынули из секретера ювелирные изделия. Вскоре их переплавили в удобные золотые слитки, предположительно, собственность младшего сына Гейдриха, которого на похоронах отца в Берлине погладил по головке белый, как полотно, Гитлер. И этот жест фюрера, и эти слитки, в которых растворилось обручальное кольцо русской бабушки Штайнбрюкера Маленького, будут преследовать Гейдриха-младшего всю жизнь. Один из слитков, хранившихся в подвале № 3 Дойчебанка в Баден-Бадене, попал в руки лейтенанта Харпша, который повез в Больцано желтый брусок, хранящий память о знахарских поверьях в белорусской глубинке, по ночной виа Эмилия через Модену, где уксус смешивают с ароматическими травами, что, наверное, могло бы сделать больцанские спагетти чуть более аппетитными.

Золотые километры

Это запутанная история про коллекцию обручальных колец, которые кто-то бросал в щели дощатого пола вагона для скота на перегоне в двенадцать километров между Винтерплацбургом и Фрайбербургом. Девяносто три золотых кольца с удивлением подобрала дочка фермера, которая шла пешком по шпалам в Хелингхаус на свидание к своему дружку. Дружок не отличался постоянством. Он украл кольца из ночного горшка, стоявшего у доверчивой подружки под кроватью, и выменял на них подержанную машину, чтобы произвести впечатление на свою новую пассию и поскорее уложить ее в постель. Бывший владелец машины, сын мельника, догадываясь, что у этого добра криминальное прошлое, вдруг запаниковал и бросил все кольца в колодец, с тем чтобы выудить их после войны. Вскоре его забрали в армию и послали в Италию, где он однажды от тоски и одиночества начал среди ночи палить по колоколам церквушки, чтобы они зазвонили, и тогда кто-то из местных перерезал ему горло.

Лето 39-го выдалось жарким, колодец высох. Мельник, еще носивший траурную повязку в память о погибшем сыне, решил почистить дно и наткнулся на россыпь золотых колец. Он отнес их в банк земельной кооперации, во главе которого стояли местные нацисты. По замысловатому маршруту ценности попали в Хорватию, где их переплавили, чтобы закупить партию оружия. Обручальные кольца в виде золотого слитка DD5.OOL весом чуть больше положенных ста унций в конце концов попали в Баден-Баден. Позже этот и еще девяносто один слиток были найдены на заднем сиденье разбитого черного «Мерседеса» на обочине шоссе, ведущего в Больцано, единственный город Италии, где, похоже, не умеют по-настоящему готовить спагетти.

Сказанное проясняет конец, но не начало нашей истории. В вагоне для скота нашлась женщина, отлично понимавшая, куда их везут. Пускай же, обратилась она к товаркам, немцам ничего не достанется. Выслушав ее заразительную речь, сто семьдесят восемь будущих жертв поснимали с пальцев обручальные кольца и сквозь щели в дощатом полу побросали их на железнодорожное полотно между Винтерплацбургом и Фрайбербургом. Надо ли говорить, что все женщины бесслед-

но исчезли. Могли ли они предположить, что их символическая «месть» обернется скверным провинциальным анекдотом, замешанным на измене, плотском желании, внезапном страхе и человеческой жадности!

Благотворительная акция

Гертруда Сильвестер, наследница большого состояния, которое ее отец сколотил на продаже мехов, пожертвовала свои золотые украшения на нужды войны, имея весьма отдаленное представление о планах нацистов. Помогая германской армии, она надеялась, что, по крайней мере, это позволит ее родителям уехать в Израиль или даже на Мадагаскар. Она вручила государственному чиновнику, незаметному человечку в очках, большую кожаную сумку с драгоценностями на сумму пятнадцать миллионов марок. Среди двухсот семидесяти предметов там были тиара, якобы принадлежавшая когда-то королеве Виктории, и золотой медальон с вензелем дома Романовых. Незаметный человечек, придя домой, выложил целое состояние на обычный кухонный стол. Когда стемнело, государственный чиновник включил лампочку в 40 ватт. Хотя света было явно маловато, золотая коллекция буквально ослепила его. Три часа он пожирал глазами конфискованные сокровища, уносясь мыслями не в Израиль и не на Мадагаскар, а в Нью-Йорк и Лас-Вегас, где в отеле на белоснежных простынях будет возлежать длинноногая скандинавская красавица, а коридорный принесет им в номер коробку шоколадных конфет с мягкой начинкой и бутылку холодного абсента «Малларме», разольет его в бокалы с сахарными ободочками и непременно украсит дольками лимона.

Незаметный государственный чиновник все-таки обладал каким-никаким воображением. У воров, которые в эту ночь залезли к нему в квартиру, а хозяина стукнули по голове, воображение отсутствовало вовсе. Вскоре воры попались на какой-то мелочи, и их задержали, но тут же выпустили, слегка пожурив. Ценности находились у перекупщика, женатого на дочери ювелира. Сообразительная бабенка выковыряла камушки и отколупнула эмаль, золото же завернула в детский подгузник и отправила бандеролью кузену во Франкфурт. Почтовый поезд угодил под бомбежку в баварском местечке Хугенгластмайер. Опрокинутые вагоны валялись до весны, а когда снег растаял, кому-то на глаза попался детский подгузник, лежавший рядом с трупом младенца. Впрочем, этот «кто-то» проигнорировал находку, и только в сентябре 44-го лесничий, убирая завалы, обнаружил ценную бандероль и переправил ее сыну в Баден-Баден. Там ее вскрыл нацист-энтузиаст и свалил все украшения в контейнер с золотым ломом, приготовленным на переплавку. Безликий золотой слиток ВВ670р, в который превратились редкостные украшения Гертруды Сильвестер, попал на хранение в подвал № 3, откуда утром 4 мая 1945 года лейтенант Харпш, предъявив фальшивый реквизиционный ордер, забрал его вместе с еще девяносто одним таким же бруском. Банковский клерк не стал особенно вникать в суть дела, зная, что Харпш — свояк управляющего банком, на одну из роскошных вечеринок которого клерк очень рассчитывал получить приглашение. Все эти золотые слитки проделали сто пятьдесят километров в черном «Мерседесе» и, не доезжая до Больцано, угодили в автомобильную аварию: Харпш на полной скорости врезался в белую лошадь по кличке Полли Липтон. Так ее окрестил владелец, работавший в английской чаеразвесочной компании. Тут будет уместно привести известный детский стишок:

Полли поставила чайник,
Полли поставила чайник,
Полли поставила чайник,
Всех приглашаем на чай.

Буква «Б»

Еврей мясник Ансельм Берзер из Роттердама посулил взятку капитану судна, чтобы тот переправил в норвежский город Берген его семью. В качестве вознаграждения он предложил капитану пятнадцать тысяч гульденов, материнское золотое ожерелье, бабушкину трость с золотым набалдашником, новенькие, до блеска начищенные туфли и в придачу — с намеками и дружеским подмигиванием — девствен-

ность своей двадцативосьмилетней дочери-калеки. Капитан судна «Белинда», человек с воображением и потому прогерманскими симпатиями, хотя и вегетарианец, потерял жену и двух дочерей вследствие разных несчастных случаев, к каковым не имел прямого отношения, поэтому он относился сочувственно к женским проблемам. Особенно ему понравилась метафора: человек, собравшийся бежать со своей дочерью-калекой, дарит ему черные отполированные туфли. Капитан устроил так, что бабушка и жена мясника сидели в кафе на набережной, в то время как он сам, взятый с поличным, давал показания офицеру-таможеннику. Деньги и драгоценности у Ансельма, понятно, забрали, самого же его отправили в Белзен. А тем временем капитан, спрятавший на корабле его дочь, имел ее в свое удовольствие. После чего она благополучно сошла на берег в норвежском Бергене.

Золотое ожерелье и трость с золотым набалдашником в конце концов добрались до Баден-Бадена, где их переплавили в слиток. Впоследствии его обнаружат в разбитом черном «Мерседесе» неподалеку от Больцано, прославившегося своим неумением готовить спагетти.

Слишком часто встречающаяся в названиях буква «Б» делает нашу историю довольно неправдоподобной, но мы можем еще усилить этот эффект, сообщив, что дочь мясника звали Берта. Ее первый сексуальный опыт в капитанской каюте получил неожиданное продолжение. Вспыхнула любовь, причем взаимная, и после войны состоялась свадьба. У Берты и капитана родилась дочь, и, как вы уже могли догадаться, ее назвали Белиндой — в честь того самого судна.

Евреи-разбойники

В январе 1941 года в Амерсфорте задержали сорок евреев по обвинению в воровстве и бросили в полынью, образовавшуюся в результате взрыва ручной гранаты посреди замерзшего Рейхдекерского канала. Дольше всех, две минуты и тридцать девять секунд, в ледяной воде продержался тридцатидвухлетний крепыш Хайнкель. Он был отличный пловец, поэтому нельзя сказать, что он утонул. Официальной причиной смерти была гипотермия.

К шести вечера вода снова замерзла, и белые тела под толщей льда напоминали детишек, прилипших к витрине магазина, за которой разложены недоступные сладости. Этими «сладостями» в данном случае были пузырьки воздуха. Человек может прожить три недели без еды, три дня без воды и только три минуты без воздуха. На набережной осталась лежать большая куча одежды и маленькая кучка обручальных колец. Эти кольца отнесли в ведерке Самуэлю Зинклеру, а тот отправил их бандеролью со штемпелем гестапо в Дюссельдорф, куда они добрались по заснеженной равнине вместе с сотнями таких же ценных бандеролей и прямо с мороза попали в раскаленную печь, из которой вышли в виде золотого слитка Tg78A.

Морозы в центральной Голландии держались больше месяца, и у некоторых христиан начали сдавать нервы. Им была неприятна сама мысль, что их дети идут в школу по Рейхдекерскому мосту, а на них из-под толщи льда пялятся сорок пар глаз.

— Папа, это ангелы в воде замерзли?

— А почему они не поплыли к берегу?

— Мам, а можно я им отдам свой шарф и рукавицы?

— Папа, а за что их туда посадили?

Дети быстро подхватывают разговоры взрослых. Евреев-утопленников они превратили в сорок разбойников, а крепыша Хайнкеля окрестили Али-Бабой. Хотя, строго говоря, утопленников было сорок три, и к разбою они никакого отношения не имели.

Мэр Амерсфорта Арнольд Глюк-Прессинг был образцовым национал-социалистом, а что касается его антисемитских взглядов, то тут он был чуть правее Геббельса, который, в свою очередь, был чуть правее Гитлера, поэтому евреи-разбойники могли рассчитывать только на ледоход или на поражение немцев в войне. Возможно, память о немецких солдатах, вмерзших в лед Волги под Сталинградом, так подействовала на мэра, но он был непреклонен: Али-Баба и его разбойники должны «плавать» в назидание другим.

Наконец потеплело, лед растаял, хотя земля еще оставалась каменной, могилу не выроешь. Али-Бабу и сорок разбойников вытащили из воды, привязали к лошадям, и те волоком потащили трупы по замерзшим дорогам за город. Люди заговорили о том, что Али-Баба и сорок разбойников решили провести каникулы в популярной гостинице «Красный амбар». Впрочем, там им не понравилось, и они быстренько смотали удочки — не без помощи родни, которая увезла их в ручных тележках. Последним оттуда выкатился Али-Баба, успевший за это время сделаться знаменитостью. Он с величественным видом возлежал на полу амбара, пока температура не поднялась до минус двух. Две подаренные ему варежки пришлись как нельзя кстати: одну, для приличия, натянули на причиндалы, вторую, чтобы скрыть увечья, надели на правую руку. Снять обручальное кольцо с его пухлого пальца оказалось делом непростым. Он ведь надел его, будучи худощавым молодым человеком двадцати четырех лет, в день своего бракосочетания с девицей Эрмой Гопелинг. Теперь она гордилась тем, что ее Али-Баба покинул гостиницу «Красный амбар» последним. Когда Эрма со своими сестрами взяла у бакалейщика старый фургон, чтобы привезти Хайнкеля домой после его затянувшихся каникул, три местных головореза подожгли амерсфортскую башню с часами в качестве отвлекающего маневра.

Теннисный матч

В амстердамском Вонгельпарке в 41-м году вас ждал эксклюзивный теннисный клуб для детей богатых родителей из окрестных домов в стиле ар деко. Здесь к вашим услугам было шесть земляных и два травяных корта, закрытый бассейн с подогревом, комнаты отдыха, душевые, раздевалки, бильярдная и небольшой кафетерий, где всем заправлял бывший официант, сардинец, которого все звали просто Сэмми.

Когда немцы оккупировали Голландию, они сразу положили глаз на такой лакомый кусок. Земляные корты они использовали под автомобильную стоянку, будучи ярыми приверженцами «настоящего», то есть лаун-тенниса. Сэмми получил пинок под зад, поскольку они не хотели, чтобы среди таких аппетитных белокурых местных юношей мелькала смуглая чернявая физиономия. Однако для местной «золотой молодежи» это было равносильно святотатству. Нет, Сэмми не принадлежал к их кругу, но он обеспечивал им алиби после разгульных вечеринок, знал всех абортисток и в трудные времена кормил богатых детей экзотическими блюдами.

Договорились, что каждая сторона, молодые голландцы и немецкие офицеры, выставит своих представителей, которые сыграют трехдневный турнир по нокаут-системе в один из августовских уик-эндов. Победитель должен был стать гордым обладателем золотистого «Фольксвагена». Были сформированы две команды по двенадцать игроков. Голландцы были помоложе и посильнее. Они играли у себя дома. Пресыщенные жизнью. У каждого машина. Немцы жульничали. Ко второму игровому дню они голландцев достали, и те решили отомстить. Пока одни отвлекали офицеров разговорами, другие проникли к ним в раздевалку и потырили запонки, значки, булавки для галстуков и золотые часы. Острыми бритвенными лезвиями они незаметно надрезали полсотни теннисных мячей и спрятали в них свою добычу. Позже, во время игры, они как бы невзначай пуляли мячи за забор — в вересковые заросли и канал со стоячей водой. И все равно юные голландцы умудрились победить.

То, что такие хорошие игроки с удивительным постоянством посылали мячи через забор, а также странный и непредсказуемый отскок мячей, вызванный смещением центра тяжести, в конце концов вызвало у немцев серьезные подозрения. Расследование на месте помогло вскрыть обман. Молодых людей собрали в закрытом бассейне. Им угрожали, их пытали. Немцы насиловали девушек, а юношей склоняли к содомии.

Сэмми обладал каким-то шестым чувством верности друзьям. Издали заметив, что корты обезлюдели, а на траве валяются ракетки, он приблизился к забору и услышал крики. Отчаянный до безрассудства, он перелез через забор и вскарабкался на крышу клуба в надежде хоть кого-то спасти через слуховое окно. Его

поймали и перерезали ему горло. Хлынувшая вниз кровь остановила оргию. Теннисные корты закрыли. Одна девушка покончила с собой. Родителей арестовали.

Из канала выудили два десятка мокрых мячей. Потом в дело вмешались враждебно настроенные местные жители, и немцам пришлось ретироваться. В ту же ночь голландские юноши выловили из канала еще много мячей. Их содержимое они продали в Банк Амстердама, чтобы на вырученные деньги устроить достойные похороны бывшему официанту из Сардинии. Ценные предметы были переплавлены в золотой слиток, который в тот же день конфисковала германская полиция. Окольным путем этот слиток добрался до Баден-Бадена, где попал в руки лейтенанта Харпша, который рассчитывал с его помощью вызволить свою маленькую дочь из швейцарского плена.

Золотая пуля

Потеряв жену, мать, левую руку, правый глаз и интерес к жизни, прусский офицер Макс Оппенхайст из 33-го пехотного полка решил сыграть в русскую рулетку и зарядил в револьвер золотую пулю. Он был картежник, пьяница и любитель испытывать судьбу. От одной дуэли у него на лице остался шрам на память. Товарищи любили его и считали своего рода ходячим анекдотом. Макс Оппенхайст предложил трем своим друзьям сыграть в русскую рулетку. Для этого он нашел четыре повода: четыре годовщины смерти — жены, матери, руки́ и гла́за. Но золотая пуля не хотела забирать ничьей жизни. В день своего шестидесятилетия Макс решил еще раз испытать золотую пулю. Напряжение достигло апогея, но результат был тот же — револьвер отказывался произвести «золотой» выстрел. Участники русской рулетки сделались беспечными и самоуверенными, полагая, что смерть никому из них не грозит. Но вот Макс крутанул барабан, раздался выстрел. Пуля вошла в голову, но не задела мозг. Лежа в госпитале, он грезил бранденбургским похоронным маршем, посмертной маской Шопенгауэра и любимой картиной Гитлера «Остров мертвых» кисти Бёклина. Макс выздоровел, если не считать лба гармошкой и небольших провалов памяти. Золотая пуля теперь лежала на прикроватной тумбочке в слабом дезинфицирующем растворе, налитом в бокал из-под вина. Макс с ненавистью разглядывал пулю, на которой не было ни царапинки. После того как ее шестьдесят раз стукнул боек взрывателя и она не произвела должного действия, как можно считать ее посланницей смерти!

Офицер вышел на почетную пенсию. Он жил в армейском бараке и носил в кожаном мешочке на шее золотую пулю. Спал в нем, мылся под душем, плавал в реке Гретхен, не снимал его ни в борделе, ни в исповедальне. А потом мешочек потерялся, и Макс вдруг как-то сразу утратил и прямую осанку, и уверенность в себе, и даже рассудок. Сидит над рекой, седой как лунь, изо рта течет слюна, левый глаз ничего не видит. Так и умер.

Золотую пулю поместили в военный музей рядом с выцветшими наполеоновскими флагами времен Ватерлоо, крашеными усиками принца Руперта и свечкой, которую Флоренс Найтингейл задула после битвы под Севастополем.

После наступления союзных войск в 44-м году каждый грамм драгоценных металлов забирали на нужды войны, и золотая пуля Макса Оппенхайста не стала исключением. Ее переплавили вместе с золотом низкой пробы, реквизированным у еврейских вдов и польских жен, и в результате слиток TY901L оказался в Баден-Бадене. Харпш, лишенный всяких сантиментов, касалось ли это ветеранов войны, старых вдов или молодых жен, проигранных сражений, личных трагедий или фамильного наследства, прихватил из баден-баденского банка девяносто два золотых слитка, включая поименованный. В результате неожиданного столкновения черного «мерса» с белой лошадью на шоссе под Больцано только эти слитки и выжили.

Три сестры

Жили-были три сестры — Долорес, Сибил и Шафран. У первой был сломан нос, вторая ждала ребенка, а третья, сводная, отличалась редкой красотой. Когда немцы создали коллаборационистский режим Виши, сестры ушли из Марселя, тол-

кая перед собой детские коляски. Так как их мужья были иностранцы, успешно занимавшиеся не вполне легальным бизнесом, им выправили фальшивые документы, говорившие об их якобы еврейском происхождении. Их мужья были марокканцы. Еврейство, с точки зрения бюрократической машины, ставило человека весьма низко, зато плата за этот статус была весьма высокой, и под сомнение ее никто и никогда не ставил. Назвать кого-то евреем значило подвергнуть его остракизму. Точно так же, как во время оно с помощью lettre de cachet[1] двое вошедших в сговор родственников могли объявить третьего сумасшедшим и упечь за решетку. Но сестры знали: останься они в Марселе, их жизнь сделается невыносимой, если вообще возможной.

Их мужьям пришлось совсем несладко. У них было одно желание — хоть вплавь вернуться в Марокко. Муж Долорес в детстве мыл посуду в кафе своего дяди. Позже, купив переносную печку, он варил и продавал на улице кальмаров. В семнадцать лет он арендовал место перед бакалейным магазином и стал торговать жареной корюшкой и вареными моллюсками. К тридцати годам, одолжив денег, он открыл собственный ресторанчик, где подавались раки. Это заведение упоминалось во всех американских путеводителях. Почувствовав угрозу ареста, он, не долго думая, удрал в Касабланку на фелюге для ловли креветок, принадлежавшей одному из поставщиков.

Муж Сибил, начав с мальчишки-посыльного на велосипеде, успел побывать и таксистом, и автомехаником, и персональным шофером. Потом он купил автозаправку, гараж и мастерскую шиномонтажа. Потом открыл без лицензии собственный автосервис. В один из теплых летних вечеров 1940 года, после того как занялся любовью с женой и оставил ее беременной, он нарядился в какое-то старье, сел за руль одного из трех своих такси, проделал неблизкий путь до берегов Гибралтара, там разделся догола и прыгнул в море. Хорошо потренировавшись во всех видах плавания и отдыха на воде, он в конце концов добрался до побережья Марокко.

Муж Шафран начал с воришки-карманника, потом занимался контрабандой спиртных напитков, далее последовательно побывал танцором-эскортом, профессиональным жуликом, наркоторговцем, похитителем детей, сутенером и даже, кажется, киллером. Хотя денег у него было больше, чем у его свояков вместе взятых, он предпочел украсть двести долларов у американского священника, обедавшего в крабовом ресторанчике, чтобы оплатить билет до Касабланки, куда его доставили с ветерком на двухмоторном самолете с открытой кабиной.

Три сестры надеялись вывезти золотые вещи и семейные драгоценности за пределы региона финансовой деятельности своих мужей, в какое-нибудь благополучное место, каким им казался Авиньон, папский город. Изображая нищенок, они ходили в заношенных ситцевых платьях, но при этом не смогли отказаться от туфель на шпильках и белых перчаток. Свои свадебные украшения они спрятали в картофелины, лежавшие вперемешку с углем в стареньких разбитых детских колясках. Золото, картошка, уголь. Они выбирали деревенские тракты, пролегавшие через оливковые рощи и виноградники. В какой-то момент они выбросили свои туфельки и белые перчатки и пошли дальше босиком, с каждым днем становясь все более загорелыми и счастливыми от сознания, что все несчастья остались позади. Они смеялись и шутили всю дорогу от Марселя до Арля и от Арля до Тараскона. А в Шаторенаре вдруг исчезли.

На ночь они разбивали лагерь в поле и варили картошку, предварительно очистив ее от угля и потыкав вязальной спицей на предмет секретной начинки. С чужих огородов они уносили кочаны капусты и пучки редиски, а на десерт ели ворованные апельсины и виноград. Поначалу никто не обращал внимания на трех женщин, толкающих измызганные детские коляски по проселочной дороге. Затем у них появились почитатели, оповещавшие об их приближении, так что в каждой деревне их ждал теплый прием. Их зазывали в дома, на свадьбы, крестины и поминки. Их принимали мэры и отцы-настоятели. Юные музыканты пели им серенады под гитары. Вечерами они курили сигареты с почтенными старца-

[1] Со времен Людовика XIV королевский указ позволял заточить любого человека в темницу без суда и следствия.

ми на крылечках, глядя, как лошади радостно перекатываются с боку на бок в зарослях крапивы.

Следы, оставленные в пыли женскими ступнями, конечно, привлекали внимание и недоброжелателей, но до поры до времени их удавалось перехитрить. Миф о трех мудрых горожанках, одной со сломанным носом, второй с заметным животом и третьей с лицом неземной красоты, толкающих поломанные детские коляски, упрямо идущих вослед закатному солнцу, опережал их появление. Кто они такие? Бедны, как кажется на первый взгляд, или на самом деле богаты? Может, это вывалянная в угольной пыли картошка делала их такими сильными и опасными?

Однажды на холме, увенчанном колокольней с ласточкиными гнездами и поросшем остролистами, на повороте дороги были обнаружены три детские коляски, изрешеченные пулями. Когда жители деревни осмелились приблизиться к скарбу легендарных женщин, на дне одной коляски они обнаружили несколько картофелин, а внутри одной из картофелин — обручальное кольцо. Кто были нападавшие? Фашисты-полицейские? Алчные местные жители? Отвергнутые любовники? Самой убедительной, хотя и не доказанной, представляется версия, что на сестер напали их мужья, разгневанные пропажей добра, которое они нажили по́том и кровью.

Эта легенда понравилась бы лейтенанту Харпшу. Ему нравились отважные еврейские женщины, готовые бросить вызов сильному врагу. Он даже влюбился в одну такую в местечке Во. Конечно, Долорес, Сибил и Шафран были еврейками только по паспорту. Харпш с удовольствием произвел бы их в почетные еврейки и даже познакомил бы со своей женой, матерью его малышки, которую он разыскивал, особенно если бы они презентовали ей не детскую коляску с золотом, а «Мерседес», набитый желтыми слитками.

Харпшу досталась малая толика богатства трех сестер — три обручальных кольца, которые были переплавлены вместе с другими золотыми украшениями в городе Лионе. Через Турин и Мюнхен слиток попал в Баден-Баден, в подвал № 3 Дойчебанка, а оттуда, ненадолго, в руки Харпша, которому было суждено разбиться неподалеку от северо-итальянского города Больцано. Будь у него возможность отобедать в одном из местных ресторанов, он бы легко убедился в том, что картошку, в отличие от спагетти, здесь готовят вполне прилично.

Я умер

«Я умер. Люблю тебя. До скорого. Петер».

Это короткое письмецо Петер написал жене из варшавской тюрьмы. Написал правду. К тому моменту, когда Конда получила письмо, ее мужа уже не было в живых. Стоило ли употреблять будущее время: «Я умру»?

Написано без спешки, почерк разборчивый. В заключительной фразе не было ничего необычного. Петер ей часто писал. Он даже носил с собой стопку почтовых марок, чтобы всегда, из любого места без помех отправить о себе весточку.

«Дорогие Конда и Хейди, я люблю вас. До скорого. Петер».

Необычной выглядела первая фраза. «Я умер». Конда прочла письмо в машине.

— Это от твоего отца, — сказала она Хейди. — Из Варшавы, столицы Польши. Страны, которая на карте справа. Оттуда обычно приходят дожди.

Конда прочла дочери письмо вслух, а в это время «дворники» работали как ненормальные, отчаянно пытаясь очистить ветровое стекло от потоков дождя.

Первую фразу она при чтении опустила.

Конда спешила отвезти дочь в школу и второпях прихватила корреспонденцию, засунутую почтальоном за край линолеума под входной дверью: счета за уголь и молоко, продовольственные карточки на пятнадцать марок, письмо от сестры Джейн и письмецо от Петера с маленьким листком внутри. Марку он послюнил и наклеил на коричневый конверт, оставив рядом с маркой грязные разводы. Три фразы. Семь слов. 2+2+2+1.

Конда решительно села за руль и благополучно добралась до Ансельмплац. Припарковав машину, она добежала до школы вместе с Хейди под проливным дождем и на прощание по традиции троекратно расцеловала дочь в обе щеки. Она рас-

правила каштановые волосы дочери, похлопала ее по попе и, улыбнувшись учительнице, пошла назад к машине. Задраив окна и заперев двери, она двадцать минут кричала во весь голос, пока не потеряла сознание. Со стороны можно было видеть этот беззвучный крик под аккомпанемент ливня и яростную работу «дворников».

Конда знала, что мужу можно верить. Его бабушка была гречанка, а Петр по-гречески означает «камень».

— Все греки лжецы, и если я грек, то, значит, лжец. Поэтому я тебе заявляю: я не грек и, стало быть, не лжец.

Глупый спорщик, несуразный, нелепый человек, шутник, способный кого угодно довести до белого каления. Короче, в том, что «я умер» — чистая правда, можно было не сомневаться.

Кончился дождь, выглянуло солнце, трижды прозвенел школьный звонок, Хейди съела свой обед, отсидела последний урок по истории Германии, надела пальто, а Конда все сидела без сознания в машине. Хейди подождала немного и вышла на дорогу. Она сразу увидела отцовский черный «Фольксваген» с яростно работающими «дворниками» и спящей за рулем мамой. Хейди постучала в стекло, еще раз, и еще. Через пять минут она начала плакать. Прибежала учительница, посмотрела и вызвала суперинтенданта. Тот вынужден был разбить боковое стекло.

Спустя две недели Конда получила по почте конверт. Внутри было обручальное кольцо Петера, двадцать каратов золота. Конда проглотила кольцо, она жаждала смерти. Ее муж Петер, горный инженер, работал в Варшаве, занимался разработкой соляных копей. Его обвинили в саботаже. Он действительно не испытывал горячей любви к «третьему рейху». К тому же он был еврей. Не исключено, что кому-то приглянулся его черный «Фольксваген». А может, сыграли свою роль все три причины.

Обручальное кольцо вовремя удалось извлечь. Его положили в сумочку Конды. Вскоре сумочку украл тринадцатилетний мальчишка-посыльный. Он отдал кольцо матери, чтобы та купила хлеба и угля. Торговец углем продал кольцо банку, где его жена работала старшим кассиром. Их обоих арестовали. После разных мытарств кольцо оказалось в Мюнхене и там приказало долго жить. Вместе с другим золотым ломом оно после переплавки превратилось в желтый слиток, который однажды солнечным утром достался лейтенанту Харпшу и вскоре канул в небытие неподалеку от североитальянского города Больцано.

Отводное колено

Три десятка золотых изделий были спрятаны в отводном колене за унитазом в квартире по адресу Балинтурштрассе, 178, в Падерборне, в 1938 году и обнаружены только в 1991-м. Моча и кал, плевки и менструальная кровь, сигаретные бычки и жевательная резинка, сожженные любовные письма и разорванные страницы из порнографических журналов, а также блевотина трех поколений семьи Хоклестер за это время успели накоротке встретиться с фамильными сокровищами. Вся эта жизнедеятельность человеческих организмов продолжалась на фоне Второй Мировой Войны, Краха Национал-Социализма, Крушения Третьего Рейха, Оккупации Союзных Войск, Противостояния Запада и Востока, Холодной Войны, Экономического Соперничества, Правления Аденауэра и Падения Берлинской Стены. Всё, в силу значимости для Германии, с большой буквы. Значительный период времени, со всех точек зрения.

Маленькая поправка. Все золотые изделия были Подделками — тоже с большой буквы. Словом, это была встреча дерьма с дерьмом.

Названные изделия переплавили в пять слитков, четыре из которых, с клеймом Падерборн сейчас находятся в Банке Гонконга в Цюрихе. Пятый, считающийся утерянным, на самом деле принадлежит банкиру из Осаки, дальнему родственнику кузена одного из членов императорской фамилии. Этот банкир, коллекционирующий предметы, связанные с Германией и второй мировой войной, человек чувствительный, замаскировал свое сокровище, покрыв золотой слиток красным лаком, и использует в качестве пресс-папье, которое стоит у него на письменном столе на видном месте — между веймарским телефонным аппаратом и бидермейерской пепельницей. Банкир, один из экономических советников императора, пытался фи-

нансово заинтересовать Спилберга, чтобы тот сделал для Японии то же, что он сделал для Германии своим фильмом «Список Шиндлера».

Главные сокровища семейства Хоклестер, упакованные в два чемодана, попали в руки офицеров СС, разыскивавших еврейского мальчика по обвинению в убийстве из пращи немецкого часового, национал-социалиста по убеждениям, здоровяка, который не давал никому прохода, матюгался в присутствии маленьких детей, а также воровал женское нижнее белье и мастурбировал, разглядывая старую репродукцию Марии Магдалины. Этот новоявленный Давид, победив современного Голиафа, стал местным героем. Мальчика укрывали его многочисленные почитатели. Завернутого в полотенца, шали или занавески, его прятали по буфетам, чуланам, подвалам и чердакам, как святые мощи... а заодно еще двух подростков такого же роста и телосложения — с целью запутать врага. Можно сказать, главные сокровища семейства Хоклестер оказались в тени мифа о новом Давиде: если ценность первых определялась весом (250 унций) холодных брусков желтого металла, то во втором случае речь шла о полнокровном юном герое, не имеющем цены.

В конце концов нацисты обнаружили подозреваемого в доме некоего вдовца, в спальном мешке, и подвесили на скакалке между домами. А в 1991 году в Дрездене вдруг объявился настоящий Давид. Это совпало с обнаружением трех десятков золотых предметов в отводном колене за унитазом в известной квартире и Великой Оттепелью в Восточной Германии. Узнав о трагической ошибке, Давид, серебряных дел мастер, решил увековечить память невинно убиенного. Он воссоздал в серебре золотые сокровища Хоклестеров. Сегодня этот мемориал включен в постоянную экспозицию музея Падерборна.

Но вернемся непосредственно к фамильному богатству Хоклестеров. Судя по всему, семья была не понаслышке знакома с ювелирным делом. Ритвельд Хоклестер и два его сына, не дожидаясь повального отъема у евреев всяких ценностей, потратили несколько месяцев на то, чтобы воспроизвести в позлащенной бронзе золотые оригиналы своей огромной коллекции. Арестовали Ритвельда и его сыновей в трактире, куда они пришли, чтобы показать свою близость к простым людям, но, напившись, забыли о цели прихода. Выдал их властям вуайерист, который симпатизировал нацистам. Он проковырял дырку в перегородке между кабинками в уборной и, подсмотрев за братьями, донес, что они обрезанные. Последний раз всех троих видели в грузовике, направлявшемся в сторону Альтенбекенского леса. Бронзовые подделки оказались столь хороши, что, когда офицеры СС неожиданно забарабанили в дверь, жена Ритвельда, запаниковав, по ошибке положила настоящие золотые предметы в чемоданы, а фальшивое золото спрятала в отводном колене за унитазом.

Из Падерборна золотая коллекция Хоклестеров переехала в Ганновер, а оттуда в Геттинген, где ее переплавили в желтые слитки. Ювелир, чья доля составляла три процента от каждой операции, предпочел деньгам два из падерборнских слитков. Он держал их в личном сейфе Гвидхаймского банка, на который однажды случайно упала бомба с американского бомбардировщика, возвращавшегося в Англию после авианалета на Лейпциг. То, чего недоделала бомба, довершили мародеры. Один слиток попал в Прагу, а потом совершил замысловатое путешествие: 1950 — Стамбул, 1953 — Гонконг, 1956 — Осака. В промежутках он переходил из рук в руки: в обмен на двадцать тысяч рублей старыми бумажками, три ручных пулемета, дневную кормежку, трех солдат-албанцев, образование для девушки в Кембридже, полтора месяца бесплатного секса в крымском борделе, личную библиотеку Ленина, предприятия по выпуску пижам и контрацептивов, сорок тонн фармацевтической продукции в Вене, что, возможно, подсказало Грэму Грину сюжет романа «Третий человек», сеть ресторанов, рыболовную лодку, молокозавод и службу авиаперевозок, базирующуюся в Макао.

Другой золотой слиток, выменянный на фермерский пикап, оказался в руках профессиональных финансистов, которые продали его мэру Касселя. На тот момент (август 1945 года) последний натворил слишком много зла, чтобы считаться образцовым немецким гражданином. При попытке провезти жену и троих маленьких детей через голландскую границу он был вынужден под дулом пистолета отдать золотой слиток в обмен на необходимый ему бензин. Случилось это рядом с Баден-Баденом. Бензозаправщик отнес слиток в местный банк, откуда его потом, вместе с другими зо-

лотыми слитками, изымет лейтенант Харпш, чтобы, проехав через пол-Германии, часть Франции, отроги Альп и северную Италию в направлении швейцарского Давоса, цели его путешествия, разбиться на машине после столкновения с белой лошадью неподалеку от Больцано, где не умеют готовить настоящие спагетти.

Кольца на лезвии ножа

Ахип Бюлер был обладателем тридцатисантиметрового охотничьего ножа с тисненой литерой «А» на лезвии и рукоятью, обтянутой красной кожей. Он метал этот нож в деревянные двери и стволы деревьев, в землю и в тушу убитого оленя. Пока этим ножом он никого не зарезал, но надежды такие питал.

Ахип жил в польском городе Лодзь недалеко от границы с Германией. Он частенько ездил на своем старом драндулете в местечко Гончарово, чтобы поиздеваться над местечковыми евреями. Шел 36-й год. Совсем недавно Джесси Оуэн завоевал четыре медали на Олимпиаде в Берлине. Ахип Бюлер с удовольствием поиздевался бы над неграми, но в еврейском местечке негров не было. Можно предположить, что в радиусе пятисот километров от Лодзи вы не нашли бы ни одного негра. Что, спрашивается, им там делать?

На полдороге между городом Лодзь и местечком Гончарово была немецкая деревня Фрунхен. Однажды, возвращаясь из Гончарова, где он издевался не над неграми, Ахип увидел группу примерно из тридцати польских женщин средних лет, которые нелегально перешли границу, чтобы непонятно чем поживиться на недавно убранном картофельном поле. Рассчитывать на то, что они найдут картошку там, где потрудились добросовестные немецкие фермеры и их еще более добросовестные жены, было бы абсурдом. Любая немка поколотила бы своего мужа, если бы он не убрал урожай подчистую. Ахип направил свой драндулет чуть не в самую людскую гущу, при этом въехав в грязь и забрызгав новенькие сапоги. Некоторые женщины остановились, другие попятились, кто-то побежал в сторону границы за картофельным полем, а одна уселась в грязную колею и заголосила. Беременная баба, наоборот, сделала пару шагов к машине, словно рассчитывала посидеть на пружинистом кожаном сиденье и дать роздых ногам и спине. Женщины, как водится, были в черных платках. Все головы повернулись к Ахипу. Казалось, стая черных птиц нахохлилась под порывом ветра. Этим ветром был он, Ахип.

Большегрудая пожилая крестьянка в коричневой блузке, полька с еврейской кровью, вдруг отвернулась и, наклонившись, начала как будто что-то искать. Но что? Уж, во всяком случае, не картошку. Решив, что она издевательски показывает ему зад, Ахип вынул свой охотничий нож и метнул в заметную цель. Крестьянка вскрикнула и, ловя ртом воздух, ткнулась лицом в землю. Вокруг раздавались охи и ахи. Ахип вышел из драндулета за ножом. Лезвие вышло из тела легко и бескровно. Еще кто-то побежал к границе, кто-то уселся на землю, а беременная, сблизившись с Ахипом, дала ему затрещину своей здоровенной красной влажной ладонью. Он отшатнулся, чтобы в следующее мгновение всадить охотничий нож в ее большой живот. Женщина рухнула, как подкошенная. Девочка во чреве была мертва, и матери оставалось мучиться недолго. Надежды Ахипа сбылись: его нож нанес смертельный удар. Даже сразу два. Воистину герой.

Ахип помахал над головой ножом. На этот раз в крови. Он обдумывал дальнейшие действия. Может, изнасиловать кого? Но он тут же представил себе нижнее белье этих крестьянок, ветхое, заношенное: старые панталоны, разношенные бюстгальтеры, невзрачные сорочки, все в дырках и заплатах, не по размеру, застиранное, потерявшее первозданную белизну (это вам не американское кино!), непонятной серо-бурой расцветки, подвязанное в талии и под коленками веревочкой, так как резинки давно полопались. Встреча с таким нижним бельем, тем более на еврейках, ему не улыбалась. Кто же берет еврейку на картофельном поле, на германо-польской границе да еще при свидетелях! Прилетели семь ворон, расселись в ряд на борозде, захлопали в нетерпении крыльями. Что это с ними?

Ахипу пришла в голову другая идея. Он решил собрать обручальные кольца и нанизать их на рукоять своего тридцатисантиметрового охотничьего ножа. Он знаками дал понять, чего хочет. Половина женщин, как ни странно, испытала облег-

чение. Садист-мародер предпочел ювелирку. Под угрозой худшего женщины подчинились. Темнело. На западе большая туча окрасилась по краям оранжевым цветом. Женщины нанизывали кольца на сверкающее острие ножа. Всего тридцать три кольца. Число земных лет Христа и Александра Македонского. Больше колец не уместилось из-за расширяющегося книзу лезвия. Беременная баба умирала с криками и стонами. Терпению Ахипа пришел конец. В сапоги набилась липкая грязь. Держа нож кверху лезвием, он развернулся, сделал несколько шагов, и в это время ему между лопаток залепили ком грязи. Он обернулся и тут же получил второй ком в лицо. Комья посыпались градом. Он упал. Его пинали ногами в лицо, в пах, набили ему грязью рот. Через несколько минут он перестал дышать, спереди на брюках расползлось кровавое пятно.

Из местечка Гончарово ехал грузовик с поросятами. Издали завидев единственную горящую фару, женщины обратились в бегство, прихватив с собой раненую и мертвую. Беременная баба умерла еще до того, как женщины добежали до края картофельного поля. Ахип остался лежать на земле с торчащим кверху ножом, унизанным золотыми кольцами. С расстояния в двадцать метров это выглядело, как безвкусный надгробный памятник. Покойник с черным от грязи лицом был похож на негра.

Водитель грузовика, Бела Ветрекер, немного отчистив лицо, узнал убитого, к которому он никогда не питал добрых чувств. Бела забрал кольца и уехал.

Бела Ветрекер загнал тридцать два кольца поставщику свинины, здоровенному детине, а тот перепродал их в Лодзи ювелиру, который эти кольца в тот же вечер переплавил. Слиток пролежал в местном банке полтора месяца, потом попал в Баден-Баден и в зеленом бязевом мешочке с горловиной, затянутой красным шнурком (для удобства лейтенанта Харпша), был помещен в подвал № 3.

Что касается тридцать третьего золотого колечка, то его Бела подарил Порции Черткофф, посудомойке в станционном буфете города Лодзь, чьи розовые соски он надеялся однажды пососать, розовые ягодицы — пошлепать, а розовое влагалище — хорошо выдраить. Он видел ее всего один раз в бане. Заглянув в щель перегородки, отделявшей мужскую половину от женской, он увидел, как она выходит из облака пара. Ее тело лоснилось и сияло. Вся она была бело-розовая, как любовно вымытый поросенок. Беле даже показалось, что у нее сзади завивается маленький хвостик. Еще один соблазн. Дело в том, что Бела частенько оттягивался со своими свинками, и в эту минуту Порция показалась ему такой свиноматкой. Одно слово, извращенец. Между тем кольцо, которое он ей подарил, когда-то принадлежало ее же матери, отнюдь не еврейке.

Белу, давно погрязшего в свинстве, арестовали по обвинению в убийстве. Его адвокат выбрал хитроумную линию защиты. Бела должен был сознаться в убийстве беременной женщины и ранении пожилой крестьянки. Что-что? Да, с точки зрения тамошнего судьи лучше было украсть у женщин, чем у мужчины. К тому же для польского судьи не слишком правдоподобной выглядела версия о польском мужике, которого забили ногами польские крестьянки. Не говоря уже о том, что промышлять на немецком картофельном поле было делом противозаконным и за это могли притянуть к ответу их мужей, польских фермеров. Далее, для укрепления своей позиции, Бела должен был сказать, что он принял полек за евреек. Крестьянка же, которой он всадил нож в зад, была глубокая старуха, и жить ей оставалось два понедельника. Кроме того, к чему плодить евреев в современном мире! Можно сказать, Бела Ветрекер внес свою лепту в решение «еврейского вопроса». Признаваясь в содеянном, он плакал. Он плакал от сознания, что ему не досталось бело-розовое поросячье тело Порции. Его понурый вид сработал. Через три дня Белу выпустили на свободу.

Золотые каблучки

Во время своего визита в Венецию в 1925 году девятнадцатилетняя Корина Ассель зашла в музей Коррер. Она задержалась перед коллекцией обуви XVII века. В начале той эпохи венецианские куртизанки носили туфли на платформе. В витрине были выставлены образцы из кожи, дерева и слоновой кости с инкрустацией из эмали, лепестками из серебряных и золотых шляпок невидимых гвоздиков, а также покрытые крас-

ным лаком, как будто сапожник побывал в Японии, что в 1605 году было маловероятно. Особенно экзотические позолоченные туфли, инкрустированные слоновой костью, казались пришельцами с Востока на венецианском острове Гвидекка.

Корина Ассель, изучавшая английскую литературу, направлялась в Лондон через европейские страны. По дороге она заехала к родне на Гвидекку. Этот остров добрую тысячу лет принимал гостей из заморских стран. Не стоит думать, будто его название происходит от испорченного перевода на итальянский слова «евреи», скорее, в основе — *giudicati*, что значит «осужденный», намек на высылку недовольных властью аристократов. Родственники Корины по материнской линии не проявили никакого радушия. Куда доброжелательнее ее встретил белоснежный жеребец с совершенно черной головой и такими же гениталиями. Большой травяной загон граничил с причалом, откуда открывался вид на «желтый дом» на острове Сан-Клементе. Семья кормила жеребца сеном, которое привозили баржей из Торчелло и складывали на набережной Фондамента делла Кроче. Корина сама собирала для лошади листья одуванчиков на развалинах старой мельницы. Она ходила туда ночью с большим полотняным мешком и всегда опасалась встречи с призраком самодура-мельника, которого выведенный из себя работник убил в 1910 году. Корина родилась в Тель-Авиве. Ее дед тоже был мельником и в известном смысле соперником самодура. А еще он был некоторым образом связан с его сестрой, громкоголосой коротышкой, предпочитавшей любовников высокого роста. Корину Ассель, хотя она тоже была низкорослой, последнее обстоятельство не особенно удручало. Может, потому что в свои девятнадцать она не могла похвастаться большим числом любовников, а значит, еще не имела сознательных предпочтений.

Корина стояла в задумчивости перед множеством туфель на высоком каблуке в витрине музея. Она думала об их владелицах-куртизанках. Она села на деревянный табурет и продолжала разглядывать коллекцию. Безмятежную тишину в зале создавали отдаленные голоса и эхо шагов этажом ниже, в «наполеоновском зале». Корина Ассель представила, как она прошлась бы в этих туфлях на каблуках в 1605-м. Это был год порохового заговора и создания Шекспиром «Венецианского купца». Гай Фокс был венецианским католиком, а Шейлок — венецианским евреем. Интересно, в шекспировской пьесе куртизанки ходили на каблуках? В Венеции время от времени случались наводнения. Корине доводилось видеть фотографии затопленной площади Святого Марка с переброшенными деревянными мостками, вымокшими голубями и плескающейся ребятней. Может, туфли на платформе помогали не замочить ноги? Высокие каблуки — вещь опасная. Пойти на исповедь в наводнение на пятнадцатисантиметровой платформе грозило женщине большими неприятностями, хотя для тех, кто наблюдал за ней со стороны, это было, вероятно, зрелище увлекательное. Тело наклонялось вперед, грудь выпячивалась, а зад колыхался при каждом шаге. Корина проверила, как обстоит дело с ее собственным задом. Все-таки первичным, видимо, было желание сохранить ноги сухими, а уже во вторую очередь — продемонстрировать ножки и все такое. Уточним: речь шла не только о высоких каблуках, а в целом о высокой платформе. Достаточно было одного взгляда на витрину с обувью. Эти туфли-платформы напоминали мини-ходули. Может, венецианские куртизанки становились на ходули, чтобы казаться выше? Что, если они были такие же низкорослые, как сестра самодура мельника, полюбовница ее деда? Интересно, были ли венецианские куртизанки сицилийками или неаполитанками, которые, в свою очередь, вполне вероятно, отличались малым ростом? Нет, вряд ли. Корина продолжала внимательно изучать ботиночки и туфельки в витрине. Платформы, подумала она, могли быть полыми. Это облегчало вес обуви. А в пустоты можно было прятать разные вещи. Деньги, ценности, яды, письма. Где там у Шекспира фигурирует яд? В «Венецианском купце» или в «Ромео и Джульетте»? А, кстати, где происходит действие последней пьесы? В Вероне или в Милане?

А еще в них можно было прятать ключ от дома. Вот она разгадка! Туфли-платформы были вызваны к жизни не наводнениями и не желанием казаться выше. Они служили тайниками!

В 1943 году Корине исполнилось тридцать семь лет. К тому времени в ее объятиях перебывало достаточно любовников, чтобы она могла делать сознатель-

ный выбор. И она его сделала в пользу мужчин с длинным носом, длинным членом и длинными волосами. Каждый из ее последних любовников был отмечен тем или иным достоинством. Но вот наконец ей встретился тот, кто мог похвастаться всеми тремя сразу. Он был курьером сил итальянского Сопротивления. Доставлял важные послания из Турина в Геную и обратно. Сам он был венецианцем. Свои длинные волосы он аккуратно перетягивал красной тесьмой. У него были длинный острый нос и желтые орлиные зрачки. Корина, до сих пор не сделавшая в своей жизни ничего выдающегося, теперь, после встречи с венецианским авантюристом, спешила наверстать упущенное. Она была готова выполнить любой его приказ. Если бы он сказал, чтобы она перерезала себе вены, она бы, не задумываясь, пошла на это. Она охотно сделалась шпионкой и курьером. Тут она очень кстати вспомнила про витрину в музее Коррер. По ее заказу сапожник изготовил туфли-платформы из красной кожи с накладками под слоновую кость. Естественно, полые — для секретных писем. Она оделась как уличная проститутка. Идея принадлежала ее любовнику. Эта профессия позволяла ей путешествовать в открытую под вымышленным именем. Ее венецианский любовник играл роль сутенера. В Геную она отвозила письма, а в Турин возвращалась с золотом. В пустотелые туфли-платформы много не спрячешь, но кое-что ценное помещалось: кольца, браслеты, распятия. Позже она наловчилась перевозить таким образом и другие ценные в военное время вещи. Радиодетали. Долларовые купюры. Поддельные почтовые марки. Опиум. Контрацептивы. Нейлоновые чулки. Даже патроны. Ее любовник уехал в Болонью, чтобы нападать на эшелоны с немецкими войсками. Они писали друг другу. Его письма согревали ей сердце, и она носила их с собой в туфлях-платформах вместе с золотыми вещицами.

Однажды туманным зимним утром, отправившись по делам скорее личного свойства, Корина пересекала в лодке озеро Фестина, когда вдруг раздались пулеметные очереди. Продырявленная лодка начала тонуть, чего нельзя сказать о красных туфлях-платформах, заполненных воздухом. Корину выловили из воды и употребили как проститутку. Золотые украшения и письма конфисковали. На допросах Корина не проронила ни словечка. Чтобы она не сбежала, ей отрезали ступни. Информация, содержавшаяся в письмах, позволила схватить и расстрелять ее любовника. Но до этого он успел отправить тело возлюбленной на Гвидекку, где ее отпели, а затем перевезли в родной Тель-Авив для погребения. Чтобы оплатить все это, он продал часть золота, которое Корина с успехом пронесла в своих туфлях-платформах. Остальное золото было переплавлено в генуэзском отделении Банка Милана. Вскоре эти слитки, сделавшись собственностью гестапо, были доставлены поездом в Мюнхен, а затем в Баден-Баден. Там они попали в руки Густава Харпша и на черном «Мерседесе» отправились обратно в Италию, причем успели доехать только до Больцано.

Строительство музея при дворце «Венериа Реале» под Турином было закончено в 2004 году. Главный дизайнер устроил все таким образом, что каждому году из жизни дворца, начиная с 1500-го и заканчивая созданием музея, отводился отдельный зал. В зале, посвященном 1943 году, можно было найти самые разные местные достопримечательности: рукопись Примо Леви «Если это человек», предсмертную записку Артуро Фуа и в отдельной витрине красные туфли-платформы Корины Ассель.

Трамвайная история

Австриец Каспар Асперто Фрикер, настоящий англофил, кажется, всерьез полагал, что слова «еврей» и «ювелирка» имеют общий корень[2]. Эта лингвистическая теория вполне согласовывалась с его нацистскими взглядами, так как обосновывала и без того очевидный факт, что иудаизм идет рука об руку с богатством. Потряси еврея, и из него посыплются драгоценности.

При безоговорочной поддержке английского языка и великой нации Каспар начал трясти евреев прямо на улицах. Он процветал. Он греб лопатой золотые ве-

[2] В английском языке схожесть слов более наглядна: «Jew» — «jewel».

щицы: наперстки трясущихся белошвеек, цепочки испуганных детей, сережки подслеповатой вдовы с катарактой, брошь молодой женщины, которая потом несколько ночей подряд оплакивала эту утрату, монеты эпохи царствования Леопольда V из коллекции старика нумизмата. Воистину сокровище. Фрикер злорадно потирал руки. Он принес все это ювелиру, который увидел в нем потенциально выгодного поставщика. Каждый месяц очередная партия золотых украшений шла на переплавку и тем самым умножала состояние Каспара Асперто Фрикера. Однажды он уговорил ювелира превратить все ворованное золото в один слиток 16x8x1,5 весом в сто унций. По этому случаю он приобрел ношеное пальто с внутренним карманом соответствующего размера. Заполучив желтый брусок, который тянул, если говорить о человеческом горе, отнюдь не на сто унций, он пошел домой пешком по Инсбрукенштрассе, сжимая рукой тайный карман с золотым слитком. Его сбил трамвай, в котором единственным нееврeем был вагоновожатый из Манчестера. Очнулся Каспар Асперто в больнице. Он лежал в своем ношеном пальто, хотя и без ботинок, на белых простынях. Золотой слиток, лежавший во внутреннем кармане, бесследно исчез. Выводы напрашивались столь же неутешительные, сколь и противоречивые. Его лишил богатства и способности соображать не кто-нибудь, а истинный англичанин, перевозивший евреев.

Золотой слиток, предвестник будущих прозрений, обрел нового владельца, хозяина лавки, который вскоре после происшествия на Инсбрукенштрассе нашел его в сточной канаве. Новый владелец положил слиток в банковский подвал, где у него был персональный сейф. Хозяин лавки часто отпирал сейф и вертел в руках сияющий брусок, стоивший, по его мнению, неслыханных денег. Потом он вдруг тихо умер. Вдова, унаследовавшая ключ от сейфа, верила в живые деньги, а не в золотые слитки, поэтому она продала желтый брусок и выручила за него гораздо меньше, чем он реально стоил. Впрочем, она об этом не узнала. Сторонний наблюдатель без труда отметил бы, что цена этого золотого слитка напрямую зависела от того, в чьих руках он находился. Но после того как он стал собственностью Дойчебанка, его стоимость точно зафиксировали. Далее он немного попутешествовал по темным подвалам разных филиалов, пока не оказался в баден-баденском, откуда под номером 47 его реквизирует сержант, подчиненный Густава Харпша. Вскоре этот слиток угодит в автомобильную аварию неподалеку от Больцано, североитальянского города, который не в состоянии назначить реальную цену за тарелку спагетти.

Битье стекол

Двенадцатилетний Клаус Ульрих бил немецкое стекло в отместку за «хрустальную ночь», когда бесследно исчез его лучший друг Герман. Вместе с велосипедом. На этом красном велосипеде они по очереди гоняли сломя голову по улицам Метерлинга. От горя и ярости Клаус разбивал молочные бутылки об уличные фонари и пивные бутылки о деревья, а после топтал осколки, доводя ботинки до такого состояния, что мать грозилась выставить его из дому босиком.

Утром в воскресенье он швырнул в витрину бакалейной лавки бутылку дезинфицирующего средства, после чего ему приписали преступление посерьезнее. Бакалейщик, мужчина с красным лицом и баварским акцентом, с помощью шантажа заставил подростка воровать для него золото, взамен пообещав ничего не говорить его матери и не сообщать в полицию, что тот втайне симпатизирует евреям.

Клаус решил, что эта работенка поможет ему вернуть — точнее, выкупить — закадычного дружка. Надо стибрить столько-то золота (сколько именно, он, правда, не знал), и Герман снова появится на улицах Метерлинга... возможно, с красным велосипедом в придачу.

Клаус был желанным гостем во многих домах и магазинах. Он был парень веселый, увлекающийся и, как мы могли убедиться, преданный друг. Соседи охотно пускали его в гостиные и кладовки и, даже застав за тем, как он, моя руки, словно невзначай царапает ногтем металлический кран в ванной, не проявляли излишней тревоги. А между тем он быстро обшаривал разные ящички. И когда он пробовал на зуб монеты, это не вызывало у них подозрений. Никому не приходило в голову, что он ищет золотишко. Хотя по некоторым косвенным признакам мож-

но было бы и догадаться. Так, однажды он застукал в общественной уборной своего дядю вместе с молоденьким продавцом в довольно сомнительной ситуации, и тому пришлось откупиться, чтобы дело не получило огласки. В качестве отступного бойкий племянник потребовал золото. В другой раз он спрятался за диваном, на котором жена парикмахера развлекалась с учеником мясника. В самый неподходящий момент он выдал себя громким смехом — и опять-таки за свое молчание запросил золото. Впрочем, без мяса его мать тоже не осталась, так что два раза в неделю, по вторникам и по субботам, хороший обед им был гарантирован. Отец Клауса погиб в Берлине от шрапнельного ранения в живот. Он лежал в маленьком гробу, и было непонятно, как он там помещается.

В их доме было четыре спальни, и его мать, страдая от бессонницы, спала то в одной, то в другой. Однажды Клаус стал невольным свидетелем такой сцены: у окна стоял ученик мясника, совершенно голый, а мать Клауса, стоя перед ним на коленях, завязывала бантики у него в паху. Клаус смотрел как завороженный. Он понял, что не одна женщина в Метерлинге обращается с юным мясником как со взрослым ребенком. Правда, он не ходит в штаны, хотя охотно дает их с себя снять, и не просит грудь, хотя с видимым удовольствием берет в рот сосок. А женщины, кажется, получают удовольствие, купая и лаская этого малого. Возможно, он импотент, что делает его еще более ценной игрушкой. Женщины Метерлинга передавали его из рук в руки, и от их ласк и стряпни он быстро раздобрел и обленился. Впрочем, из-за повышенного внимания к собственной персоне он не стал менее добродушным. Мужья терпели его, считая совершенно безвредным. Поговаривали, что брат угольщика и гробовщик прибегали к его услугам всякий раз, когда их жены проявляли строптивость. А еще ходил слух, что Фулберты, державшие скобяную лавку, раз в две недели делили с ним супружескую постель: якобы жене он заменял ребенка, а мужу — жену, которой мужнин детородный орган причинял одни страдания. Но все это не более чем слухи, скорее всего ни на чем не основанные. Что-то вроде военных баек, пьянящих воображение, немного вульгарных, уводящих от действительности с ее страданиями и кровью.

Итак, Клаус подворовывал золотишко в еврейских домах, и это сходило ему с рук. Там — по причине отсутствия бдительности, тут — в ход шел откровенный подкуп, в одном месте все было замешано на сексе, в другом — на ревности или зависти, и, конечно, многие охотно платили за хорошую историю. А для бакалейщика, заставившего мальчишку промышлять таким образом, это стало дополнительной и весьма прибыльной статьей дохода.

Когда Клаусу стукнуло тринадцать, он прочел три книги, оказавшие сильное влияние на его воображение. Учебник по гинекологии, памятку о личной гигиене для солдат и американский порнокомикс. Он позавидовал ученику мясника и захотел занять его место — понятно, не в мясной лавке. Клаус стал регулярно мыться и чистить зубы, а чтобы быть в теле, пил сладкий чай и поглощал в больших количествах конфеты и пирожные. Золото, предназначенное бакалейщику, он теперь придерживал для себя.

Между тем ученик мясника превратился в двадцатилетнего увальня с двойным подбородком и настоящей бородой. Он всерьез увлекся мотоциклами, а женщины увлекались им все меньше. Говорили, что он завел себе зазнобу по имени Памела. Момент, чтобы занять вакантное место, был самый подходящий. Но этого не произошло. Не то чтобы Клаус не нравился женщинам, но их интерес лежал несколько в иной плоскости. Они предпочитали слушать байки, а не раздевать промокшего под дождем паренька перед жаркой печкой.

А потом в считанные дни все круто изменилось. Мать Клауса забеременела, а его самого совратила Памела, гробовщик покончил с собой из-за безответной любви, некая вдова обнаружила пропажу семи золотых колец для салфеток, а Роммель проиграл военную кампанию в Северной Африке. В довершение ко всему гестапо обнаружило схрон, в котором бакалейщик держал ворованные драгоценности. Их быстро переплавили. Золотые слитки серии FRT, порядковые номера с 67 по 73, оказались в разных банках. FRT69 попал в Баден-Баден, откуда, как нам известно, его путь лежал в Больцано, единственный город в Италии, где не умеют готовить настоящие спагетти.

Золотой фильм

На премьере фильма «Кольберг» режиссера Вейта Харлана в Бремене в 1944 году две тысячи зрителей с удивлением взирали на искаженные кадры, этакие взрывы. Эти визуальные огрехи сопровождались сипением и треском, заглушавшими диалог и музыкальное сопровождение. Все эти помехи вынудили часть зрителей на исходе первого часа подняться в кинобудку и потребовать прервать показ. Изучение пленки на месте показало присутствие в рулоне, причём через одинаковые интервалы, инородного материала, а именно золотых монет.

Фильм был создан по инициативе Геббельса. Кольберг, маленький балтийский город, в начале 1800-х сумел дать отпор Наполеону. Этот героический подвиг мог послужить хорошим примером в противостоянии двух миров в начале 40-х двадцатого столетия. Денег на бюджет не пожалели, и двести тысяч немецких солдат отозвали с театра военных действий во благо кинематографа. Пропаганда добродетелей, очевидно, была важнее, чем победа на фронте.

Выяснилось, что еврей киномеханик в течение восьми месяцев воровал деньги из кассы и обращал их в золотые монеты. В ожидании облавы, во время которой больше сотни полицейских рассчитывали напасть на след похитителя ребенка и, между прочим, заядлого синефила, киномеханик отчаянно искал, куда бы спрятать свою коллекцию. В результате он засунул монеты в рулон кинопленки, чтобы вытащить их перед показом фильма. Надо ли говорить, что полицейские никогда бы не додумались искать золото в таком неожиданном месте.

Киномеханик был настоящим отшельником. Он спал в кинобудке. Кинотеатр работал по восемнадцать часов в сутки. В будке без окон оставалось только гадать, что там на дворе, день или ночь, здесь он был защищен от дождя и яркого солнца. Он сидел в темноте, невидимый, добровольный молчальник. Зрители не могли знать о том, что он еврей, больше того, кроме хозяина кинотеатра и его жены, никто не задумывался о его существовании. Тот факт, что жена хозяина тоже была еврейкой, сыграл в его жизни существенную роль. Для окружающих он был их племянником.

Если кто-то думает, что ловкий трюк киномеханика был единственным, связанным с этой картиной, то он ошибается. Съемки фильма сопровождали и другие трюки. Так, ассистент кинорежиссера брала взятки за то, чтобы солдат сняли с боевых позиций. В свою очередь режиссера с помощью финансовых вливаний уговорили снимать не в Кольберге, а севернее, в Тельгетере, где местные ремесленники в связи со съемками могли рассчитывать на неплохие барыши. Наконец, значительная часть негативов картины, проданная на черном рынке, оказалась некачественной из-за плохого хранения, проще говоря, частично засвеченной. Так что на фоне по-настоящему серьезных прегрешений, какое значение могли иметь каких-то три десятка золотых монет, спрятанных в пленке киномехаником и образовавшихся в результате облегчения кассы кинотеатра?

А как же сорванный сеанс? Недовольные молодые люди, возбужденные пропагандистским фильмом и жаждущие расправиться с врагом как внешним, так и внутренним, сочли этот повод достаточным, чтобы спалить кинотеатр. Механика выволокли на улицу и забили вывороченными из мостовой булыжниками. На следующий день хозяин кинотеатра был отправлен в Дахау за то, что спал с еврейкой. Тот факт, что она была его женой, сочли несущественным.

Прежде чем принять мученическую смерть, киномеханик должен был признаться, где он раньше прятал золотые монеты. Оказалось, в волосах жены хозяина кинотеатра, которые он снимал с ее щетки, а также в ее нижнем белье. Он мечтал сделать из ее волос этакое любовное гнездышко, в котором можно было бы уснуть. Он любил ее любовью сына. В сущности, он и был ее незаконнорожденным сыном от кинорежиссера-еврея, некогда ставшего жертвой антисемитизма.

Золотые монеты попали в банк, где их переплавили вместе с наполеоновским золотом из Эрмитажа. Вот уж ирония судьбы, если говорить о фильме, в котором Бонапарт был представлен в качестве этакого пугала. В январе 45-го года золотые слитки достигли баден-баденского банка, где их поместили в трех подвалах. Харпш и его приспешники, безусловно, прихватили один из золотых слитков, на-

прямую связанных с фильмом «Кольберг», и тот совершил путешествие на заднем сиденье черного «мерса» в Больцано, североитальянский город на самой границе с Австрией, а австрийцы, надо отдать им должное, никогда не претендовали на то, что они готовят спагетти не хуже настоящих итальянцев.

Аисты

Свой огромный сад супруги Фройбишеры устроили на голландский манер, то бишь с практическим уклоном: вместо цветочных клумб — грядки с овощами, вместо белой березы и ракитника — яблони, груши, сливы и миндаль. Посреди сада торчала фабричная труба — Фройбишеры перерабатывали кальмаров для получения синего красителя. У вареного кальмара не самый приятный запах, поэтому труба была высокая. Но в 1939 году фабрику разобрали по кирпичику. Кому нужен синий краситель во время большой войны! Остались труба, местечко для уединения и веранда. Место для уединения переоборудовали под курятник, а веранду перестроили в летний домик. Трубу, для устойчивости схваченную шестью чугунными обручами, оставили ради птиц. Дело в том, что перелетные аисты давно облюбовали ее для своих гнезд. Аисты же приносят удачу. Где аист, там в доме полная чаша и много детей. Если не детей, то лягушек и кротов с окрестных болот и полей эти птицы Фройбишерам каждый год приносили исправно.

Гнездо аиста поражает не только своими размерами, но также неряшливостью; кое-как переплетенные ветки, торчащие вверх до десяти метров, результат сноровки красных клювов и стечения благоприятных обстоятельств, в первую очередь хорошей погоды. Говорят, аисты приваживают других пернатых. Возможно, те видят, что люди благоволят к этим большим птицам, и надеются, что им тоже перепадет немного внимания. Воробьи и зяблики вили свои гнездышки в недрах огромного аистиного гнезда. Дрозды и вороны гнездились на соседней колокольне. Стрижи и ласточки по вечерам летали над садом. Дрозды пели летними ночами на крыше дома.

Весной 39-го аисты вернулись. Они нежничали, громко клацая клювами и отставляя назад головы, чтобы привлечь к себе внимание. Стоя рядом, они копировали движения друг друга: один поворачивал голову вправо, и другой поворачивал голову вправо, один чистил перья, и другой чистил перья, один вытягивал шею, чтобы посмотреть, как садовник собирает на огороде капусту, и другой синхронно вытягивал шею. Это была настоящая пара, олицетворение мифа о взаимной преданности и продолжении рода. Фройбишеры могли часами наблюдать за аистами. Аисты приносят в дом детей. Госпожа Фройбишер забеременела двойней, хотя ей было уже сорок четыре и на подбородке росли волоски. Господин Фройбишер был счастлив. Он купил жене великолепный шелковый пеньюар, расшитый экзотическими птицами, на что ушло двести пятьдесят граммов золотой пряжи. Этот пеньюар ей предстояло носить во время всей беременности. Родить она должна была 17 августа 1939 года.

Дойдя до этого места в нашей истории, похожей на притчу, читатель, вероятно, уже догадался, чем дело кончится. Аисты и Фройбишеры соединятся. Разделят общую судьбу.

У госпожи Фройбишер были легкие роды. У появившихся на свет близнецов сзади на шее обнаружились родимые пятна — след от аистиного клюва. Взорвавшаяся в саду бомба разрушила дом и повалила трубу. Два крупных белых яйца вдребезги разбились. Один близнец умер, другой получил мозговую травму.

В момент взрыва аисты отсутствовали. Вернувшись и не найдя гнезда, они несколько дней беспокойно кружились над садом, улетали и снова возвращались, видимо, надеясь на то, что труба восстанет из большой воронки посреди сада. В конце концов они отбыли в дальние края — возможно, в Северную Африку. Госпожа Фройбишер тронулась рассудком. Двадцать дней она просидела, запершись в курятнике, и все это время выдергивала золотые нити из своего пеньюара. При этом она так туго наматывала их на пальцы, что те кровоточили. В результате она умерла от заражения крови. На самом деле, я бы сказал, от неизбывной тоски, но какой же врач запишет такое в свидетельстве о смерти? Садовник аккуратно собрал

все золотые нити, чтобы куры, чего доброго, не склевали их, приняв за червяков. Он намотал их на веретено и отдал жене, которая выменяла золотую пряжу на фунт масла на черном рынке. Когда гестаповцы реквизировали у местного населения достаточно золота, они отдали его в переплавку. Получился тоненький брусок, не бог весть что. В плотном конверте, положенном в дипломат, золотой слиток прибыл в отделение Дойчебанка города Мюнстер. Через какое-то время он оказался вместе с еще девяносто одним слитком в подвале банка в Баден-Бадене, откуда их забрал немецкий офицер с целью вызволить свою малолетнюю дочь из швейцарского санатория Красного Креста и увезти в Южную Америку, однако он сумел добраться на машине только до Больцано.

Золотые пассажиры

15 февраля 1939 года около семи часов вечера семеро полицейских, прикомандированных к городскому вокзалу, неожиданно напали на золотую жилу. Только что они арестовали нескольких евреев и отвели их в бывший загон для скота в подвальном помещении. Здесь они выбивали у задержанных золотые зубы и снимали с их пальцев золотые кольца. Так очередь дошла до Германа Хессерлинга, который сыграл свадьбу каких-нибудь два часа назад. Его тесть пришел в ужас от состояния зубов будущего зятя. Он представил, как его внуки, глядя на свадебные фотографии родителей, будут задавать ему неприятные вопросы. В отличие от тестя, Германа эта проблема не волновала. Главное, что невеста к его зубам претензий не имела. В качестве свадебного подарка будущий тесть оплатил Герману визиты к дантисту. За семь посещений ему вставили четырнадцать золотых зубов, причем последний — накануне свадьбы. Когда он целовал невесту у алтаря, у него еще побаливала нижняя челюсть. И вот теперь нижнюю челюсть ему выворотили напрочь, а верхнюю сломали в трех местах. А еще ему сломали нос, и кровь била фонтаном, заливая строгий костюм. Его крики не могли проникнуть за пределы каменных стен подвала.

Собранные ценные предметы были поделены между полицейскими и сложены в семь больших конвертов, по одному на брата. То есть каждому полицейскому досталось по два золотых зуба Германа Хессерлинга. Конверты временно положили в почтовый мешок, который спрятали под конторкой в полицейском отделении.

В полночь, когда в отделении, так сказать, сменялся караул, шум и гвалт из-за всех задержанных за день пьяниц, беженцев и бомжей достигал пика. В это же время отправлялся поезд в Гамбург с тремя дополнительно прицепленными вагонами для скота, что требовало дополнительного инспектирования.

В ту ночь ко всей этой неразберихе добавилась поломка почтового грузовика, из-за чего два десятка мешков с письмами и бандеролями были свалены в полицейском участке. В результате в почтовый вагон загрузили двадцать один мешок с корреспонденцией. Тот самый, «лишний», оказался во Франкфурте. Почтовый служащий вскрыл ненадписанные конверты, а их содержимое отправил в местный банк. Управляющий банком, в свою очередь, передал ценности в гестапо, после чего их быстренько переплавили, дабы замести следы. Анонимные золотые слитки, совершив небольшое путешествие по маршруту Берлин — Шарлеруа — Антверпен, в конце концов попали в Баден-Баден и ненадолго сделались собственностью лейтенанта Харпша, которому было суждено погибнуть в автокатастрофе под Больцано. Это единственный в Италии город, где толком не умеют готовить спагетти.

Герман Хессерлинг умер в свадебную ночь. Его невеста на следующий день бросилась под поезд.

Продолжение следует

Перевод с английского Сергея Таска

S U M M A R Y

Xenophobia as the base for consensus?
Daniil Dondurei, Dmitry Oreshkin, Leonid Radzikhovsky, Valery Tishkov contribute into discussion.

Nina Tsyrkun
Handicraft
Review of Andrei Kavun's HUNT FOR PIRANIA (Russia).

Natalya Sirivlya
Neither love, nor hate
Review of Pyotr Buslov's BOOMER. FILM 2 (Russia).

Boris Lyubimov
To hear, to see and to look...
Review of Oksana Bychkova's PETER FM (Russia).

Elena Stishova
Return of experience
Review of Sergei Loznitsa's BLOCKADE (Russia).

Sergei Loznitsa:
«I am a supporting filmmaker»
Interview by Andrei Plakhov.

Anjelika Artyukh
A piece of tin
Review of Denis Neimand's IDLER (Russia).

Alexandre Khramchikhin
To look for an enemy in the Other

Dmitry Prigov
To be a star

Semyon Ekshtut
«All these Abrams wanted to take our places!»
Personal rubrics.

Galina Tyunina:
«Fame will come and go»
Conversation with the noted actress by Zoya Kosheleva.

Nina Tsyrkun
A lonely hero
Portrayal of George Clooney.

George Clooney:
«They called me a traitor...»
Interview by Ekaterina Mtsituridze.

Evgeny Gusyatinsky
Work in progress
Rotterdam-2006.

Vladimir Sorokin:
«Russia is not cinemagenic»
Interview by Evgeny Gusyatinsky.

Audrey Tautou
The beloved
Interview by Thierry Cheze and Jean-Pierre Lavoignat.

James Cameron
Story and imagination
Interview by Patrick Fabre.

Sergei Muratov
TV: legends and myths
A study in history of domestic TV.

Pavel Chukhrai
A lonely story-teller
Script.

Yury Arabov
Flagellants
Excerpts from the novel.

Peter Greenaway
Gold
Excerpts from the book.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

06-22748

12 ИЮЛ 2006

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 18.05.06. Подп. к печати 31.05.06
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 14,79
Заказ 6500. ГП «Московская типография №13», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@hotmail.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2006

ЛЮБОВЬ, ПРИЗРАК И ДРУГИЕ
НЕВЕРОЯТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ

В МНОГОСЕРИЙНОМ ФИЛЬМЕ

Александра Дулерайна и Сергея Корягина

3 МЕСЯЦА ПРЕМЬЕР

БУНКЕР

< ИЛИ > УЧЕНЫЕ ПОД ЗЕМЛЕЙ

С 27 МАЯ
ПО ВЫХОДНЫМ **23:00**

www.bunkertnt.ru

Индекс 70102

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Ю.БОГОМОЛОВА, Д.БЫКОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.КОММА, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

«Доктор Живаго»: премьера года
Канн-2006: политика, индустрия или искусство?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«НЕ ПОЙМАН — НЕ ВОР» Спайка Ли
«ЗАВТРАК НА ПЛУТОНЕ» Нила Джордана

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ЧУЛПАН ХАМАТОВА

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Готическое кино
«Реальное кино»
«Торжок и его обитатели» на телеканале «Культура»

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ДЖОН МАЛКОВИЧ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Природа пиара

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Илья Авербах
Илга Витола. Воспоминания о подстреленных птицах
Марчелло Мастроянни

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Павел Чухрай. ОДИНОКИЙ РАССКАЗЧИК
Дэвид Герберт Лоуренс. ПЕРНАТЫЙ ЗМЕЙ
Питер Гринуэй. ЗОЛОТО